FERSEN

O Teatro, em suma

CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

ensaios · debates · entrevistas

6

Foi precursor dos "laboratórios-escola" e das "oficinas" que hoje surgem por toda parte, na Itália e em diversos países, o "Estúdio das Artes Cênicas" que Alessandro Fersen vem dirigindo, em Roma, há mais de vinte e cinco anos. Este livro-depoimento, que contém viva crítica da criação teatral contemporânea, é basicamente o relato de fascinante experiência: o nascimento e a evolução de um novo conceito de Teatro, mais próximo de suas origens míticas e rituais e, em seu todo, mais adequado aos desejos da sociedade atual.

Alessandro Fersen nasceu em Lodz, Polônia, no ano de 1911. Viveu na Itália desde a infância, tendo-se formado em Filosofia pela Universidade de Gênova. Dramaturgo e diretor teatral, fundou em 1957 o "Estúdio das Artes Cênicas", em Roma, que dirige até hoje. Supervisou a produção, pela RAI-TV, de diversas *commedie dell'arte*. Trabalhou também no cinema, como ator, roteirista e cenográfo. É autor de *Lea Lebowitz* (1947), *Crazy Show* (1935), *Pioggia, stato d'animo* (1958), *Le diavolerie* (1967), *Golem* (1969) e *Leviathan* (1974). Publicou, também, o ensaio *L'Universo come giuoco* (1935).

MAIS UM LANÇAMENTO DE CATEGORIA DA
CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

O TEATRO, EM SUMA

Volumes já lançados nesta série:

AGNELLI — Entrevista sobre o capitalismo moderno
FELLINI — Entrevista sobre o cinema
GASSMAN — Entrevista sobre o teatro
MORAVIA — Entrevista sobre o escritor incômodo
BERIO — Entrevista sobre a música

Volumes a lançar:

DE FELICE — Entrevista sobre o fascismo
AJELLO — O escritor e o poder

ALESSANDRO FERSEN

O TEATRO, EM SUMA

Tradução de
Álvaro Lorencini
e
Letizia Zini Antunes

civilização brasileira

Título do original:
Il teatro, dopo

1980 by Gius. Laterza E. Figli, Bari/Roma

Capa: Fernando José

Composição: Art Line Produções Gráficas Ltda., Rio

Revisão de texto: Leila Nunes de Siqueira

1987

Direitos para a língua portuguesa adquiridos pela
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.,
que se reserva a propriedade desta tradução.

Sede:
Rua Benjamin Constant, 142
20.241 — Rio de Janeiro, RJ.
Tels.: 221.1132 / 221.1162

Vendas:
Rua Sara, 34
20.220 — Rio de Janeiro, RJ.
Tel.: 263.2111

PREMISSA

Ofereço esta pequena obra a Giorgio Colli, amigo inesquecível e sempre pranteado, companheiro de grandes aventuras do pensamento.

O teatro, em suma resume um trabalho de pesquisa de muita dedicação e paciência, desenvolvido durante vinte e quatro anos em meu laboratório-escola. Hipóteses e teorias aqui expostas foram formuladas rigorosamente com base numa constante experimentação. O ritmo lento dos aprofundamentos cognitivos e a constante superação experimental e intelectual dos dados que iam sendo adquiridos impuseram longos períodos ao amadurecimento teórico, do qual este livro representa um primeiro resultado.

Vista desse novo ângulo, a situação atual do teatro aparece numa perspectiva cujo rigor não julguei conveniente amenizar.

Na abordagem interdisciplinar, que caracteriza o meu trabalho, foi de fundamental importância para mim a presença de Alfonso M. di Nola, que há anos apóia a atividade do laboratório com sua vasta erudição e entusiasmo. Devo a ele, em particular, a determinação das analogias existentes entre o mnemodrama e a festa arcaica típica da Itália centro-meridional.

Roberta Ascarelli, que foi uma excelente aluna do meu Estúdio antes de dedicar-se ao magistério superior, colocou à minha disposição sua também vasta e rigorosa cultura teatral, colaborando incansavelmente comigo na redação das notas de caráter crítico-histórico. A Susana Attendoli, minha assistente teatral, devo algumas informações culturais e algumas sugestões preciosas a respeito da redação do texto.

Ao entregar este livro para impressão, sinto o dever de agradecer em primeiro lugar às gerações de alunos que, em tantos anos de ensino, foram para mim fonte inesgotável de aprendizagem e de conhecimento em matéria de teatro. E fi-

nalmente devo expressar minha gratidão aos atores do Grupo de pesquisa e ex-alunos do Estúdio: em todos esses anos, eles percorreram comigo o itinerário árduo e cheio de incógnitas que me conduziu à presente visão das coisas teatrais através das sondagens angustiantes do mnemodrama visionário.

A. F.

Roma, abril de 1980.

Primeira parte

A situação teatral

1. Agonia do espectador

O público, ou da atenção

Estamos sentados juntos num teatro assistindo a um espetáculo. Nossos rostos, iluminados pelo reflexo das luzes do palco, convergem para o retângulo do proscênio: olhamos e escutamos. Há silêncio e calma na sala; no palco, vozes e movimento. Somos uma platéia de espectadores: escutamos e olhamos as palavras e as ações que os atores dizem e realizam para nós.

Os corpos estão em repouso, as mentes estão ativas. Há em nós atenção e expectativa. Uma atenção feita de expectativa. A atenção refreia o tempo cênico e examina cada instante, a expectativa aumenta sua velocidade: uma tensão conflitante entre dois desejos antagônicos caracteriza nossa condição interior. O tempo teatral é isso.

O presente atrai avidamente para si o futuro cênico e o futuro, atraído, faz recuar para o passado o presente que o atrai, tornando-se por sua vez presente. Mas logo o novo presente atrai o presente transcorrido e, confrontando seus dados com as informações recentes de que é portador, projeta a expectativa para o novo futuro. A atenção que nos une aos outros espectadores consiste nesse constante fluxo e refluxo mental.

Viemos de circunstâncias diferentes, portadores de subjetividades próprias. Mas agora, aqui, conhecidos ou desconhecidos, o que é que nos une? Talvez algo que na nomenclatura sentimental se chama a "magia do teatro"?

Estamos aqui sentados, juntos: mas existe realmente uma harmonia?

A proximidade enganadora

Presos nas fileiras das poltronas e das cadeiras da galeria que nos abraçam com sua composição em forma de fer-

radura, experimentamos um prazer instintivo sentindo que somos muitos, que estamos próximos um do outro. Mas agora vamos transgredir o ritual e dar uma olhada furtiva ao nosso redor: deparamos um espetáculo inesperado. Esses olhos arregalados ou semicerrados, essas testas retesadas ou relaxadas, essas bocas cerradas ou semiabertas, essas cabeças eretas, esticadas ou inclinadas, esses corpos diversamente dispostos e essas mãos diversamente colocadas junto a eles revelam maneiras diferentes de estar no teatro...

Não uma, mas muitas atenções parecem dirigir-se dessa platéia para o palco. A multiplicidade deve ser, portanto, atribuída à tensão variável entre o componente da expectativa que se alimenta de impaciência e a atenção minuciosa que se apega à demora. Varia o "tempo" teatral: ritmos diferentes escandem em cada um de nós a duração do evento do palco.

Não nos iludamos, porém, com o clima de intimidade gerado pelas eventuais proximidades físicas: a nossa diversificada expectativa de presenciar o espetáculo não nos faz coesos. Divide-nos a qualidade da atenção: e nessa diferente *qualidade* consiste a diversidade dos comportamentos teatrais, nossos e alheios.

Bizantinos e naïfs *na platéia*

Estão sentados um ao lado do outro, entretanto oferecem o exemplo mais flagrante de duas qualidades opostas de atenção teatral.

O espectador *naïf* adere de corpo e alma à trama do espetáculo; sua adesão é acrítica. Foi ao teatro para deixar-se envolver por uma "história". Transferiu-se para o palco assim que o pano se levantou: é um ator visual. Agora está concentrado na fala dos atores-personagens e até imita o movimento de seus lábios, repetindo interiormente cada palavra que é pronunciada. Depois, vai até fazer algumas críticas: mas todas elas dependerão da possibilidade de participação que o espetáculo lhe propiciou.

É o espectador autêntico: uma *species* cada vez mais rara. Quase um modelo abstrato. Sua disponibilidade total está presa, à sua revelia, numa rede de sugestões culturais (os "mass media"), que condicionam imperceptivelmente a aceitação do espetáculo sem qualquer reserva mental.

Apesar de tudo, ele continua sendo um espectador generoso, que se entrega ao evento teatral, recebendo em troca as dádivas preciosas de uma experiência intensa.

Identificamos nele um tipo de comportamento em que a dosagem entre expectativa e atenção minuciosa prejudica a esta e favorece grandemente àquela. Uma expectativa que se transmite objetivamente a cada momento e a cada novo acontecimento desencadeia nova expectativa.

A atenção para o detalhe vale apenas como passagem obrigatória para as fases sucessivas da trama.

No espectador *naïf* o tempo "interno" contradiz a duração objetiva do espetáculo: uma avidez insaciável de futuro caracteriza a qualidade dessa atenção teatral[1].

Ao lado do *naïf*, aprecia o espetáculo o espectador bizantino. O acontecimento dramático chega até ele filtrado através de seus diafragmas culturais. Entrega-se ao enredo com cautela. Sua atenção crítica despe o personagem de seu disfarce e põe a nu o ator que assumiu a alma do personagem. Com a mesma frieza, o olho bizantino examina o cenário, as roupas, o jogo de luzes; enquanto isso, o ouvido distingue as músicas da cena. A avaliação que resulta disso diz respeito à direção, estabelece comparações com o texto, ratifica o nível dramatúrgico do roteiro inédito.

Dificilmente este espectador concede-se algum momento de relaxamento: ele não é uma pessoa que "se entrega" (as exigências do gosto erigem-se assim em normas de "bom gosto"...)

A estrutura principal do comportamento bizantino é mais uma vez o "tempo teatral": aqui a atenção extirpou a expectativa. Uma atenção obstinada que prefere o presente isolado do contexto, negligenciando o futuro dramatúrgico. Com pinças sofisticadas ela extrai do devir cênico os valores e os não-valores que lhe convêm. Tudo isso acontece confor-

tavelmente: na sensibilidade do bizantino estão incorporados parâmetros artísticos, verdadeiros instintos adventícios, que ela nunca poderia dispensar[2].

Apaixonar-se pela "história" apresentada não fica bem para o público elitista: a ingenuidade é uma remota história infantil.

Desdêmona deve morrer

"Give me some poison, Iago; this night..."
Otelo[3]

Nem mesmo um roteiro inédito consegue envolver o espectador bizantino na expectativa dos acontecimentos, assim como um texto clássico muito conhecido não consegue anular a expectativa no expectador *naïf*. Indo ao teatro, ele sabe que Desdêmona deve morrer. Mas, assim que o espetáculo começa, ele... esquece-se disso. Identifica-se tanto com o espetáculo que o futuro para ele volta a esconder-se em suas incógnitas.

O espectador *naïf* sabe e ignora ao mesmo tempo. Em alguns momentos de ocasional introspecção, acontece-lhe inclusive descobrir que sabe aquilo está ignorando saber... Uma desconcertante operação psíquica que a lógica refuta.

Mas toda objeção perde sentido quando comparada com as lembranças infantis do conto de fadas, inúmeras vezes ouvido e inúmeras vezes pedido. A criança sabe de cor "como acaba": entretanto nunca se cansa de ouvi-lo. Toda vez que o ouve, o conto readquire para ela o sabor do novo. E ai do narrador que omitir um pequeno detalhe! A criança reclama imperiosamente a correção, a fim de que não falte nada no ritual do conto. A iteração não prejudica a expectativa, o conhecimento minucioso não diminui o enlevo.

Desdêmona vai morrer, todo mundo sabe disso. Entretanto, com que inquietação o espectador *naïf* acompanha seu lúgubre itinerário! Inquieta-se, ou seja, espera: sabe e recusa-se a saber. Talvez alente esperança numa possível modificação do destino previsto no roteiro.

Conhecimento e ignorância estranhamente entrelaçados convivem neste comportamento de origens antigas.

Assistimos maravilhados a um dos mistérios cotidianos do teatro.

O teatro "belo"

Na atenção do espectador bizantino, ao contrário, não há lugar para o mistério, porque o corolário do mistério é a expectativa. Logo, a capacidade de maravilhar-se.

Para o bizantino, trata-se de comportamentos pueris que pertencem, eventualmente, ao seu passado. Mas neste passado encontra-se também uma elaboração plurissecular de cânones que codificam um determinado modo de fazer teatro e de fruí-lo. Consolida-se um gosto, configura-se uma tradição. O interesse desloca-se lentamente dos temas do repertório para as modalidades da expressão cênica: da carne viva do acontecimento teatral para sua requintada superficialidade.

Decanta-se o culto do teatro "belo", com seus exigentes cultores. (O *naïf* também tem uma idéia própria do belo e do feio no teatro, mas com seu léxico os termos belo e feio têm outro valor, que é medido a partir da intensidade da identificação que o espetáculo provocou nele.) Nasce a corporação bizantina, para a qual o único critério de valor é a consideração estética. Um parâmetro fluido, indefinido, síntese de hábitos antigos e de sensibilidades passageiras, de cultura adquirida e de intuição pessoal.

A busca de prazer estético se desgasta em esteticismos que os diretores teatrais procuram satisfazer. A corporação fecha-se numa linguagem só para iniciados, entrega-se com entusiasmo a bizantinismos de fascínio perverso. Modas instáveis alimentam o discurso sobre o teatro. Ondas de sensacionalismo atravessam a cena, recebidas com toda seriedade a fim de satisfazer a uma demanda inconsciente de solicitações profundas.

Sublimes "circenses"

O oposto do bizantino é o espectador do teatro chamado "de evasão". Um teatro confeccionado com receitas comerciais (ingredientes: a comicidade, o sentimentalismo, o cotidiano, o patético) e destinado ao puro entretenimento. A fórmula não nos deve iludir: o espectador *naïf* não deve ser confundido com espectador folgazão. Este último, o "boulevardier", não quer absolutamente ser envolvido: o espetáculo é para ele o pretexto para um ludismo fácil. O espectador bizantino menospreza esse hedonismo descarado.

Entretanto, sob o rigor do gosto, sob a contemplação desinteressada, o teatro "de arte" esconde, ele também, suspeitas de um consumo requintado de altíssimo nível. Fruto de uma cultura sofisticada, ele oferece emoções sublimes, que constituem seu título de nobreza. Mas essas degustações de uma refinada tradição, esses "circenses" do espírito, na realidade destilam um hedonismo inconsistente. O espectador bizantino consome estética da mesma maneira que o folgazão consome alegria.

O teatro "útil"

Os "circenses", sublimes ou triviais, têm uma características comum: bizantinos-folgazões *naïfs* — apesar das antíteses recíprocas — desfrutam do acontecimento teatral como se fosse uma experiência que se conclui em si mesma. O teatro traz em si próprio sua razão de ser: realiza-se plenamente na trajetória do espetáculo. No lado oposto, coloca-se outro tipo de espectador: para este, o teatro tem uma finalidade para além de si próprio. O teatro é um instrumento, o teatro é um serviço. Trata-se de uma atitude utilitária que se manifesta em uma gama de comportamentos. Em primeiro lugar está o teatro como escola.

Entre os espectadores, encontra-se alguém que foi ao teatro esta noite com propósito didático: um espectador-aluno. Ele foi ao teatro *também* para aprender. Para isso se-

ria certamente mais proveitosa uma boa leitura do texto em casa, mas o espectador-aluno não abre mão da emoção teatral. Talvez exista nele também a crença de que o ator e o diretor possam ajudar a compreender e a descobrir no texto o que ele não saberia perceber sozinho. Prefere, então, uma leitura dramática dirigida: aprende através da voz e do gesto de outrem[4].

Naturalmente o espectador-aluno prefere os grandes textos do repertório dramático: Shakespeare, Brecht, Pirandello. Graças a ele, são "best-sellers" que desafiam as estações e as modas.

Neste comportamento existe certa candura: um parentesco evidente liga o espectador-aluno ao espectador-*naïf*. Mas a expectativa teatral, nesse caso, é temperada pela intenção didática (quando não é arrastada na identificação acrítica pela seqüência dos acontecimentos).

O espectador político

Existe a possibilidade de uma aprendizagem objetiva, de uma lição desinteressada? O ideológico diz que não. O ator, o diretor, o cenógrafo interpretam: oferecem uma informação (queiram ou não) deformada. Não há interpretação que não seja facciosa, política. É melhor então servir-se do teatro como de um instrumento de educação política.

O espectador político não diferencia, porém, o espetáculo eminentemente político do espetáculo que ignora a política: o seu comportamento não muda. Ele tem uma chave de leitura válida para qualquer situação. Na essência da sua observação, como na da bizantina o componente da expectativa está desistimulado. Ele, no entanto, tem na antipatia as decadências refinadas; procura, então, similar um detalhe qualquer da lição que lhe é dirigida do palco. É, nos dois casos, uma observação crítica: dirigida pela sensibilidade no bizantino; nele, pela razão. Um espectador lúcido, imparcial. As emoções falsas não o sensibilizam.

Bizantinos e políticos têm em comum um desprezo pelo espectador *naïf*: aquele o considera inculto; este denuncia a

naivete como uma fraude cultural. O compromisso, segundo eles, obrigatório, exige uma reflexão. Brecht traz à cena o espectador despreparado: ensina-o a conduzir-se no teatro[6].

O bizantino faz a apologia do teatro de arte; o político faz do teatro uma arte de compromisso.

A hegemonia oculta da tela

Esses olhos gigantescos que te fixam as suas pupilas dilatadas, que as estrias da retina conferem um aspecto bestial-demoníaco, esses lábios que se comprimem e descomprimem em monstruosas contrações, esses dedos ciclópicos que se movem carregados de remotas ameaças nos reportam a um estado de sujeição antiga.

Voltamos ao tempo da infância, quando a superioridade dos "adultos" era traduzida na sua dimensão física e qualquer palavra sua era imperativo inquestionável.

Todas as angústias inexpressas da primeira idade, variadamente mascaradas, estão presentes no comportamento do espectador cinematográfico. Na sala escura ele recebe passivamente as imagens autoritárias da tela. Não estabelece um diálogo com ela, porque com os "adultos" não há verdadeiro diálogo, mas voluntário ou não, apenas simulação. Não há contato entre eles e os outros espectadores: a tática da tela consiste em absorver sua atenção de maneira totalitária, impedindo qualquer comunicação com seus vizinhos de poltrona. O menino fixa hipnotizado o rosto dos adultos a fim de decifrar o destino que rege sua obediência dócil ou rebelde.

O cinema obriga-nos a regredir à infância. Impõe-nos um estado de passividade anônima[7]. A indiferenciação é indispensável à cultura de massa.

Esta atitude passiva transfere-se para a tela pequena. Provavelmente somos nós que, inconscientemente, devolvemos àquelas imagens miniaturizadas sua dimensão original. Ou, então, a televisão tem o fascínio perverso do brinquedo mecânico. Imponente, a criança apenas o observa. É um

brinquedo ativo, que brinca para si, bloqueando toda e qualquer participação estranha. A criança intimidada é a intrusa que assiste a um jogo jogado por outros. (Metáfora desoladora do espectador moderno...)

Ele leva para o teatro seus novos hábitos: cria-se uma osmose perniciosa entre os dois comportamentos. A atenção teatral acaba sendo afetada: a passividade da ditadura tecnológica infiltra-se na platéia[8]. Às vezes a atenção é reativada pela curiosidade por alguma "estrela" de cinema que se exibe ("é ela mesma...") no palco: a fofoca quebra o clima de envolvimento com a peça.

Um espectador heteróclito

Uma tipologia de comportamentos teatrais como essa que está se delineando aqui ressente-se, obviamente, do caráter abstrato do esquema: na platéia não sentam manequins produzidos em série. Verificam-se inúmeras combinações entre os diferentes comportamentos, as qualidades de atenção adquirem nuances de cor que mudam de um espectador para outro. O *naïf*, que instrumentaliza o teatro devido a suas intenções didáticas, foi já mencionado como exemplo de osmose inconsciente. Esse outro, seu similar, que foi ao teatro em busca de identificações emocionais, submete-se, indiferente, a uma aceitação passiva à qual foi acostumado pela tela pequena da televisão. Há o espectador bizantino que alimenta em si o desejo de engajamento político: um bizantino engajado. Ou um engajado bizantino? Sua politização não consegue desvincular-se da herança do prazer estetizante.

E há o espectador de evasão que já não aceita mais qualquer coisa: ele também tem suas exigências, também cultiva seus bizantinismos. Às vezes o bizantino diverte-se como o folgazão, ou seja, sem restrições. Divertir-se — que palavra intrincada! Ela sozinha exigiria um tratado (que não seria divertido...). Divertir (*divertere*), em seu étimo, significa desviar a atenção de um objeto e dirigi-lo para outro. Evitar, então? O freqüentador do teatro de evasão diverte-se, é

o seu credo. Mas Brecht também pretende divertir seu espectador: um divertimento que não seja, porém, uma alienação! Ao contrário, que aguce a atenção em lugar de distraí-la? Só o dispersivo é divertido, retruca o folgazão. Colocações opostas a respeito do "prazer" do teatro. E, à sua maneira, o *naïf* também não estava com suas angustiantes identificações?

Fechemos essa digressão e essa rápida indagação. Na nossa vida teatral existe uma heterogeneidade de comportamentos individuais que um verniz de conveniências rituais esconde cuidadosamente. Na platéia senta-se um espectador heteróclito que não sabe endereçar ao palco uma exigência característica de espetáculo.

Outras platéias

Em sua lacônica definição da tragédia, Aristóteles percruta os misteriosos acontecimentos interiores que ocorrem no espírito de quem a ela assiste. Ele situa a natureza do evento trágico — parece-me interessante frisá-lo — mais na platéia que no palco. "A tragédia é a imitação (*mimesis*)de uma ação... que, suscitando piedade e terror... tem como efeito a catarse dessas paixões"[10]. Na economia desta definição prevalece a atenção dedicada ao espectador: o *éleos,* o *fobos,* a *kàtharsis* são, para Aristóteles, acontecimentos psíquicos constantes que envolvem todo o público e revelam nele uma uniformidade de comportamentos internos.

A *Poética* tem uma data provavelmente posterior ao ano 335 a.C. A representação de *Édipo rei,* de Sófocles, aconteceu por volta de 409[11]: entre o apogeu da tragédia e as meditações de Aristóteles transcorre quase um século. Entretanto, o seu testamento faz pensar num princípio homogêneo de comportamentos do público, sem o qual a famosa definição não teria razão de ser.

A catarse do público. Acontecia nos anfiteatros gregos algo que dificilmente caberia na nossa concepção de teatro: igualar a nós aqueles espectadores poderia ser uma ilação

abusiva. Provavelmente, o teatro grego está muito distante da nossa noção de teatro, mas próximo de suas origens míticas. Naquela catarse coletiva encontra-se o eco não distante de técnicas interiores de natureza ritual que a antiga "polis" praticava em uníssono[12].

No teatro medieval o drama sacro nasce como uma integração da liturgia[13]: sucessivamente a representação desloca-se para depois do rito canônico. A comunidade dos fiéis começa a transformar-se em público de espectadores: é um teatro que emerge lentamente do rito, herdando seus comportamentos de grupo. Na "loa dramática", primeira forma teatral pós-litúrgica, existe interação perfeita entre oficiantes e fiéis. Nas procissões fora da igreja esboçam-se ações dramáticas em que os participantes se fantasiam, tornando-se atores provisórios. Trata-se de um estágio da vida teatral em que a identidade de comportamentos é exemplar[14].

Quando esse teatro embrionário se amplia na "sacra representação", começa a delinear-se em uma diversidade de atitudes individuais relacionadas com a articulação crescente e conflitual do conjunto social. Clero, nobreza, mercadores e artesãos, todavia, reconhecem-se numa celebração que é ao mesmo tempo religiosa e civil. Une-os a lembrança de um passado de convivência e crescimento comum. A partir do momento em que essa unidade se rompe, inicia-se a parábola descendente do teatro sacro[15].

Nos teatros orientais a continuidade da tradição teatral garante a homegeneidade do público em níveis desconhecidos no Ocidente. O teatro de Bali é um teatro ritual e popular ao mesmo tempo; a vida da comunidade está totalmente permeada de espetáculos[16]. Em Bali não há um público teatral, há uma população que vive no teatro. No Japão, ao contrário, um teatro elitista como o Nô consegue sobreviver ao longo dos séculos a numerosos eclipses e aglutinar ao redor de si um público que se reconhece em suas raízes rituais[17].

Dessas exemplificações esparsas emerge a imagem de um teatro em que a densidade dos comportamentos interio-

res do público é essencialmente inata ao evento teatral. Essa densidade permanece íntegra na proporção em que uma cultura teatral se mantém fiel à sua origem mítico-ritual. Dissolve-se, quando dela se distancia. Mas a exigência daquela unidade ideal sobrevive. De tempos em tempos, então, apresentam-se modelos teatrais que a reconstituem artificialmente. No teatro das cortes renascentistas, um público exclusivo entregava-se a um entretenimento que lhe era perfeitamente inato. O teatro era um ritual de inspiração hedonista que, no interior daquela sociedade, contribuía para criar um círculo fechado e auto-suficiente[18].

Nós no teatro

Estamos sentados juntos nesta platéia, mas não somos um conjunto. Somos uma quantidade que não chega a tornar-se uma qualidade. Comparada a outras platéias, platéias felizes, em que o rito da atenção envolvia numa comunhão sincera um público consciente, somos espectadores dispersivos, espectadores desestruturados, neutros. Por que marcamos um encontro? Por que aqui e não em outro lugar? Somos um conjunto sem organicidade.

É óbvio, que no meio dessa platéia, existem grupos homogêneos na atenção. Dispersa se percebe também a presença de grupos de espectadores catalogáveis por naturezas de comportamento, conforme a fluida antropologia de cada apresentação. Mas essas afinidades dispersas não constituem um público, não determinam um comportamento cultural.

A primeira objeção mais imediata, que vem se contrapor a essa visão nada otimista das coisas teatrais, é a da "universalidade da arte". Por que razão uma representação teatral não poderia ser apreciada em diferentes níveis e segundo diferentes modalidades de abordagem? Somos um público moderno, capilarmente diversificado, impregnado de experiências culturais e humanas diferentes, um público de estrato social, idade, sexo, renda "per capita" diferentes. A grandeza da obra de arte é essa: cada um encontra nela

um espaço intelectual e emocional, uma possibilidade pessoal de imaginação e de crítica. Por que pretende impor a essa platéia multiforme uma uniformidade de reação?

Insinua-se aqui uma obscura polêmica entre duas situações diferentes. O "universal" que está sendo invocado pode aplicar-se talvez à leitura da obra de arte dramatúrgica: é um equívoco estender a universalidade do texto para o evento cênico. Na leitura, o texto está aberto a qualquer interpretação. A leitura provoca reações de pura aceitação ou de muita reflexão. Mas no teatro o espectador deve esquecer o leitor! Ai de quem mistura essas operações diferentes. Não viemos sentar aqui na platéia para "ler" um espetáculo. Aqui um grupo de atores, um diretor, um figurinista, um cenógrafo já leram o texto e vão nos apresentar essa leitura, fervilhando de vida cênica. O espetáculo é uma interpretação proposta para a coletividade, uma linguagem que deve ser compreendida de acordo com seu código específico. O teatro não pode ser comparado a outras artes destinadas à fruição: a literatura, a pintura, a escultura. Até mesmo a música, com sua comunicação abstrata, propricia reações subjetivas indefiníveis e, portanto, pessoais.

O teatro não. Devido a sua natureza e estrutura específicas, o teatro realiza-se apenas na comunicação que se estabelece entre o palco e a platéia. Uma comunicação direta e inibidora de inserções pessoais. Existem, sem dúvida, variações creditadas ao caráter, ao estado de espírito, às contigências da vida cotidiana que matizam variadamente as atenções que se concentram na cena. Não estou falando daquelas variações que fazem parte da natureza complexa da vida. O teatro, ao contrário, não suporta os "embrassons-nous" universais sobre a tese abstraída do "humano". Quando falta o espaço conjugado de propósitos, desaparece o núcleo de tensão da vida teatral.

Brecht tinha consciência disso quando se propunha dividir o público ao invés de uni-lo. Dividi-lo em duas partes a fim de criar no interior de uma delas um conjunto compacto em função da luta social a que o teatro, segundo ele, estava destinado[19].

Se nos transferirmos dessa inerte platéia para um estádio esportivo, somos agredidos pela veemência de um público dividido em dois "conjuntos" contrapostos. A rivalidade esportiva, com sua simplicidade esquemática, provoca duas facções homogêneas que se identificam totalmente com as peripécias do jogo ou com as façanhas de seus heróis. Dessa homogeneidade emana aquela febre contagiante, a "torcida", sem a qual o acontecimento esportivo não se projetaria.

A nossa platéia, ao contrário, é um supermercado no qual cada cliente escolhe a quantidade de mercadoria que agrada a seu paladar. Espectador anônimo para um teatro anônimo (o anonimato é saudável à mercantilização teatral)[20].

A realização de um evento coletivo foi preterida pelo mito comercial do "sucesso": a criação de uma totalidade profunda pelo total dos ingressos vendidos.

Sentimos, platéia de presenças infecundas, e esperemos, talvez, que venha do palco a mensagem que nos unifique.

2. Solilóquios em cena

Sobre o "para si próprio" e o "à parte"

> MIRANDOLINA (*para si própria*). Oh, a coisa não está fácil. Tenho medo de não conseguir nada.
> CAVALHEIRO (*para si próprio*). Os tolos ouvem essas palavras bonitas, acreditam em quem fala e caem na armadilha[1].

Por alguns instantes interrompe-se o duelo afiado entre a hoteleira Mirandolina e o Cavalheiro de Ripafratta e os dois personagens, por meio de um "à parte", separam-se da imagem de si que oferecem ao adversário. O autor lhes dá uma voz própria com a qual revelam ao público o que está oculto na cena. A revelação é ouvida pelo público mas não pelo parceiro (este, por uma convenção cênica, naquele momento está distraído...) Mirandolina concede-nos o privilégio de conhecer a verdadeira identidade do seu personagem, ocultando-a do seu antagonista. Desmascara-se e revela a ambigüidade do seu comportamento. O Cavalheiro faz a mesma coisa. No teatro clássico, o jogo da sinceridade e da mentira é revelado ao público. Esse é o verdadeiro princípio do "teatro no teatro": o ator faz o papel de um personagem que, por sua vez, representa um outro personagem para o seu antagonista. A caixa chinesa é destampada com arte no palco.

O "para si próprio" e o "à parte", afastam o personagem da sua circunstância, revelando-as ao público. O "para si próprio" é um "para nós". O personagem conta a si próprio: sem ser obrigado a fazê-lo, ele define a sua identidade desempenhando um outro papel.

Mas os "para si própria" de Mirandolina em relação ao Cavalheiro, os de Arnolfo em relação a Agnes ou de Mefistófeles em relação a Marta emergem como possíveis metáforas na mente de quem está ouvindo a dissonância de timbre que se desprende deste palco. Além das falas cari-

nhosas, inflamadas, gélidas, comoventes, enfurecidas, sussurradas, parece existir um espaço de mutismo recíproco, em que cada ator recita um seu "à parte" que não é ouvido pelos outros. Sob a densa tessitura dialógica do texto parece existir um monólogo, ao qual corresponde prontamente outro monólogo e mais outro, tantos quantos são as *dramatis personae*. Parece que cada monólogo se inspira numa estética própria, consolidada em anos de ofício, em experiências cênicas diferentes, em vicejos e vícios conscientes ou não.

Como acontece na convenção dramatúrgica do teatro clássico, embora de maneira totalmente diferente, dir-se-ia que aqui também estão se desenrolando duas identidades simultâneas sobre o fio único do tempo cênico. Um eu consciente que lança para o parceiro as suas falas segundo a coerência intrínseca ao texto e um eu dissimulado que é um "para si próprio" alheio à comunicação. Uma maneira de estar em cena heterogênea à dos outros companheiros atores. Como o "à parte" de Mirandolina, esse também, embora inconfesso, dirige-se à platéia, mas seleciona entre os espectadores o seu próprio público (*naïf* ou bizantino ou folgazão) e mantém com ele uma conversa que é estranha aos outros espectadores[2].

O palco parece um exercício de solilóquios que imitam um diálogo inexistente.

Gravitações cênicas

Penetremos na interioridade do ator enquanto representa. A nossa análise capta um clima de tensões em conflito. Assim que entra no palco, opera-se nele um desdobramento entre o seu "eu" particular e o personagem que está para interpretar. Identificação? Simulação? Interpretação crítica (com estranhamento)? Isso, aqui, é irrelevante. O personagem — essas palavras de papel dispostas num todo por uma caneta — torna-se uma entidade: algo que não "é", mas vive. Uma criatura indefinível que se alimenta da consistência existencial de quem a evocou do texto. O ator faz crescer a

criatura antagônica. Esta última não pode emancipar-se do seu criador, da mesma forma que uma sombra não se emancipa do sólido que a projeta. Obediência e sofrimento, sujeição rebelde e das sombras de papel que povoam o palco.

A dicotomia, percebida superficialmente, é sempre ativa na interioridade do ator. À atração do personagem ele contrapõe a atração do seu eu: cada um desses dois pólos tenta inserir o outro em sua própria órbita, tenta fazê-lo cair no raio de ação de sua força de gravidade.

Mas nesse campo de gravitações contrapostas age também um terceiro pólo de atração: o público, entidade idealmente onipresente no comportamento do ator. Na realidade, a dicotomia é uma tricotomia. A entidade público é o ponto de referência obrigatório para o ator e para o personagem (ou seja, para o texto, ou seja, para o dramaturgo). A entidade público condiciona e é condicionada pelas forças opostas de atração: governa-as e é por elas governada num intercâmbio contínuo de impulso ou de impactos. Ora ela é atraída para a órbita do personagem anulando-se nele, ora recupera sua identidade, quando o ator recupera o seu eu e o personagem perde consistência.

Desta forma a vida cênica do ator revela-se um campo de tensões que tenta consolidar-se em um sistema gravitacional durável. Mas o sistema vacila por causa dessas impulsões contrárias: sensíveis oscilações deslocam continuamente seu baricentro.

Esses desequilíbrios oscilatórios expandem-se em todo o espaço teatral. Objetivam-se. Facetados especularmente, os comportamentos dos três parceiros obedecem às leis da complementaridade. À hegemonia do personagem corresponde no público o predomínio da expectativa; à recuperação da identidade pessoal do ator, o público responde com a atenção consciente. O personagem, por sua vez, reivindica a sua supremacia, levando o ator à identificação e o público a uma participação global. Ou, então, o personagem torna-se um suporte para a exibição do ator e perde sua autonomia existencial: o público aprecia a interpretação.

Estéticas opostas decretam a hegemonia ora de um pólo de atração ora de outro, tentando resolver dessa maneira a instabilidade congênita dos equilíbrios teatrais a favor do ator ou do personagem ou do público.

"Furioso ardor"

"Então, enquanto a cena avançava, não podendo mais reprimir a paixão que me queimava, a violência do meu furioso ardor transbordava como um córrego cheio"[3]. Para além da imagem romântica que a autora quer dar de si, no livro *Ricordi* (Lembranças), de Adelaide Ristori, encontra-se uma estética do ator que fazia furor nas últimas décadas do século XIX. A paixão transborda na atriz, e ela não consegue controlá-la. O desempenho técnico, a competência profissional estão num plano secundário em comparação com esse culto do sagrado fogo teatral.

Eleonora Duse "é sucessivamente Marguerite Gautier, Cesarina, Magda, dona de estalagem e namoradeira de uma aldeia (...) é cada um dos personagens que interpreta: isso significa que ela interrompe a sua vida para viver a deles; está subordinada aos personagens, está escondida atrás deles"[4]. No palco, a vida do personagem toma o lugar da vida pessoal: não há uma delimitação precisa entre o teatro e a vida.

Ermete Novelli quando entra no palco muda de aspecto e se transforma em outro ser: "Alterando os traços do rosto, a voz, Novelli entra na alma do personagem, vive, emociona-se, sofre com ele"[5].

Ernesto Rossi perde a noção da sua identidade de ator: "Identificado com essa idéia, fixado nessa paixão, entrei no palco, fiz o meu monólogo (...) Só sei que não vi mais nada, não ouvi mais nada! Uma telha poderia cair na minha cabeça, matar-me, eu não me defenderia"[6]. O halo de titanismo, mesmo ultrapassando os limites da sinceridade, define uma situação psíquica em que o personagem absorve integralmente a personalidade do ator. Na interpretação do Hamlet de Rossi verifica-se "um fenômeno inverossímil, ou

seja, uma natureza é submetida a outra"[7]. A hegemonia do personagem que "submete" a si a pessoa do ator está sancionada de maneira irrevogável nesse credo de vida cênica: e não é só o ator que perde a consciência de si para precipitar-se na órbita do outro, mas o público também, que "se sente preso num torniquete e se entrega ao entusiasmo"[8]. A "vocação" teatral abre possibilidades de vida sobre-humanas; as pessoas correm para aplaudir os "monstros sagrados".

Há todo um jargão teatral, hoje em declínio, que vulgarizou e, por gerações inteiras de filhos da arte, conservou esse mito do ator, até as primeiras décadas do século XX: "mergulhar no papel", viver o personagem", "recitar com paixão"... Mas a herança não se perdeu. Esse comportamento, que traz a marca de um naturalismo tardio, encontra a sua formulação sistemática no "método" de Stanislavski, preocupado em formular, dentro de uma técnica objetiva, a mística dos arrebatamentos cênicos e dos "estados de graça" do intérprete.

O ator histriônico

A opção alternativa é a simulação virtuosística: Identificava-se a tal ponto com o papel (a atriz Cazzola), que chorava lágrimas verdadeiras. Justamente o contrário de outra grande atriz, Giacinta Pezzana. Esse demônio, enquanto finge o desespero, faz caretas (escondido do público, naturalmente) para nós que estamos aplaudindo dos bastidores"[9]. A contraposição dos dois comportamentos é salientada pela crítica da época. A propósito da Duse, Rasi comenta: "Alguns servem-se dos países, ela serve-os. Alguns fazem-se apreciar nos países, ela os faz apreciar em si"[10]. Diante do ator que na cena "vive o seu papel" está o ator que simula a vida. Em primeiro lugar ele coloca o seu eu, o personagem "servindo" apenas para valorizar o seu talento histriônico. O exibicionismo não é um argumento contra a capacidade. Esse mestre de simulações cênicas tem um controle constante de suas reações verbais e gestuais. A identificação é desvalorizada, impõe-se o virtuosismo téc-

nico. O ator está lúcido e consciente de si mesmo enquanto interpreta as paixões alheias.

Diderot teoriza esse "paradoxo": "É a grande sensibilidade que torna medíocres os atores (...) e é a absoluta falta de sensibilidade que torna os atores sublimes"[11]. É a apologia de uma histrionice de altíssimo nível: ai do ator que embaça a nitidez de seu virtuosismo comovendo-se com o destino de seu personagem! Longe da cena os "furiosos ardores"! A insensibilidade é uma norma necessária no palco. No *Romance de Wilhelm Meister* de Goethe (influenciado por Diderot) Serlo representa o "ator de razão": intimamente frio de temperamento (...) via apenas as características externas dos homens que logo catalogava em sua coleção mímica"[12]. Ao passo que Aurélia, que transfere para o palco a sua passionalidade feminina, é aniquilada.

Na realidade, Diderot tira as conclusões de uma problemática que, no final do século XVIII, contrapõe duas estéticas: uma ligada ao sentimentalismo barroco, outra apoiada na idéia definitiva que o ilusionismo tem da cultura. Diderot defende a função social do ator: nisso ele é o verdadeiro precursor de Brecht, que 150 anos depois, retomará em termos modernos a polêmica entre o ator de sentimento e o ator de razão. E formulará também o código definitivo de um modelo de ator que deve ser (a expressão é de Diderot) um "pregador laico".

O elixir de longa vida

Na pracinha de uma Veneza elisabetana, Volpone, em conluio com seu servidor Mosca e fantasiado de charlatão, improvisa um espetáculo para vender um suposto elixir da longa vida. Um teatro ambulante de atores charlatões que vendem mercadorias e panacéias povoa as praças medievais: a arte cênica se torna escrava do pequeno comércio (a peça publicitária tem uma origem bem antiga).

O elixir de Volpone é um "remédio poderoso contra: indisposições, cãimbras, convulsões, paralisias, epilepsia,

tremedeira, espasmos nervosos, humores malignos do baço, obstruções do fígado, cálculos, estrangúrias, hérnia ventosa (...) Custa apenas oito coroas". Segue-se um intervalo musical: "Zan Fritada, vamos lá, cante de improviso as qualidades deste remédio". E, pouco depois, Volpone convida os criados a oferecerem à honrada assembléia "um amável entretenimento"[13].

Eis aí um espetáculo preocupado unicamente em atrair a atenção do público a fim de explorá-la para fins não-teatrais[14]. O espectador é o pólo de atração que centralizou em si os comportamentos do ator e do personagem. A finalidade é explícita, o cliente potencial aceita o jogo. É um gênero de teatro que vai desembocar no filão da *commedia dell'arte* e sobreviverá a ela durante muito tempo. Em 1753, Goldoni conhece o ator charlatão Bonafede Vitali, denominado o Anônimo, que gira pela Itália com sua companhia, encerrando seus espetáculos com a venda de suas panacéias: "Uma das melhores entre as companhias que na Itália se denominam volantes"[15].

O público, eterno destinatário do espetáculo, era objeto de "desatenção" intencional quando, na interioridade do ator, o personagem era hegemônico: o espectador transferia-se para o palco, ator provisório em *medias res*. A hegemonia do público, ao contrário, inverte o comportamento do ator: seu olhar enfrenta a platéia. O seu parceiro é o espectador. O ator coloca-se com ele numa relação de diálogo: o personagem — quando existe — desaparece nos bastidores no momento oportuno.

Essa qualidade utilitária do comportamento cênico está presente toda vez que o equilíbrio do sistema gravitacional, em suas oscilações, desloca-se do lado do público, que não é apenas objeto de interesses comerciais. Uma finalidade ideológica está presente nos projetos de teatro educativo ou político. No palco tudo é predisposto para ganhar o espectador para uma tese. Brecht dedica uma atenção prioritária à platéia, seja ela um teatro, uma rua ou uma oficina. O ator se torna o intermediário entre um programa político-social e uma coletividade que deve ser convencida. Nesse contexto, o

personagem também perde sua consistência individual: é apenas um exemplo. O ator serve-se dele para ilustrar os termos de um dinamismo social[16]. O personagem esférico do teatro psicológico dissolve-se na situação: a situação é apresentada para um público que conserva sua identidade de público. O baricentro do evento teatral agora é ele.

Um teatro do mais ou menos

No teatro, durante o período atormentado dos "ensaios", o ator põe a nua sua proveniência artística e prefigura o que será a sua "maneira de estar em cena" durante a representação. Sua abordagem particular do roteiro o põe a descoberto. Suas primeiras tentativas de leitura, as modalidades de aprendizagem do "papel", a impulsividade ou a cautela de suas agressões contra o personagem, abrem uma fresta sobre seu passado teatral, sobre suas convicções a respeito de interpretação, sobre a qualidade de seu artesanato cênico. Nessa situação, a abordagem muda de ator para ator: o diretor deverá trabalhar para tornar homogêneos comportamentos cênicos estranhos um ao outro. É um trabalho em mosaico que não pode modificar hábitos consolidados de longa data: e esse mosaico é fatalmente fluido, sujeito às constantes alterações de cada partícula. Além disso, o próprio diretor leva para os ensaios suas preferências culturais: quer impor uma idéia abstrata de espetáculo a um elemento humano que, na realidade, não suporta as imposições do esquema. Assim — no meio de raros entrosamentos — acertam-se representações incompatíveis entre si e incompatíveis com os conceitualismnos que o diretor tenta impingir da sua estatura autocrática.

(Não é por acaso que os grandes mestres da cena — Copeau, Stanislavski, Brecht — sentiram a necessidade de criar suas próprias escolas, que moldassem sobre critérios uniformes a representação de suas companhias. As "escolas", após uma existência precária, contribuíram muito para a má assimilação dos estilos.

Essa fenomenologia cênica, como todos sabem, denuncia oscilações desordenadas no campo de tensão que rege o evento teatral: desiquilíbrios contínuos no equilíbrio entre os três pólos de atração provocam colisões entre órbitas diferentes. O ator, dividido entre "credos" estéticos contrários, orienta-se pragmaticamente. Stanislavski coloca diante dele a "quarta parede", Brecht empurra-o para a ribalta de frente para o público, Meyerhold ergue-o no ar e joga-o na platéia, Artaud manda-o para a escola no Oriente... Entre tantas correntes o ator dá um jeito. O ator é um empírico. Adota as várias técnicas conforme a necessidade, sem se preocupar com a unidade do estilo. Entre teoremas culturais e prática artesanal ele encontra o seu *modus vivendi*, no qual Diderot está ao lado de Stanislavski, Brecht de Artaud... O olhar atento percebe no palco uma incrível mixórdia cultural. Prevalece uma representação aproximativa: está em cena o mais ou menos.

Ultrapassando a ribalta, chega ao destinatário na platéia uma comunicação confusa, contraditória.

Cinismos técnicos

Identificar-se cansa. O número imenso de espetáculos, a rotina noite após noite desgastam o empenho do ator. Stanislavski dita heroísmos irrealizáveis: a contínua vigilância sobre o cansaço, a proibição de apoiar-se nas convenções exige ascese, santidade. Mas os atores não são santos (nem sabem mais qual é o seu altar). Identificar-se sete vezes por semana na paixão do personagem faz mal ao sistema nervoso. A paixão começa a acostumar-se consigo própria: a seus gestos, a suas entoações. A paixão. O ator aprende a administrar-se: torna-se contido. A generosidade cênica é um desperdício. E ele aprende a evitar os desperdícios da identificação: essa defesa é o ofício. A vantagem do ofício, o tédio do ofício. O ofício que encobre as intermitências do sentimento, que salva as apresentações em que o ator "não está em forma". De artista a simples profissional da rotina o passo não é grande.

Identificar-se cansa. Cansa também o distanciamento. Essa impassibilidade, esse esforço (talvez irrealizável, na prática) de separar as reações emotivas da sua expressão natural exige uma lucidez introspectiva contínua. Antes de distanciar-se do personagem o ator deve distanciar-se de si próprio. A idéia de distanciamento comporta uma isenção emotiva que deve refrear — no ator e no espectador — o escorregão involuntário para a identificação. Para esterilizar entoações e gestos é necessário um autocontrole constante. A tensão mental que, neste caso, orienta os comportamentos do personagem exige um estoicismo cotidiano. Portanto, a própria prática do distanciamento gera inclinação para o hábito: mais insidioso que o hábito dos impulsos da paixão. A impassibilidade torna-se o álibi para uma exibição técnica.

Então, do fundo do palco avança um fantasma familiar: Diderot. Um Diderot mal-entendido, gênio tutelar dos profissionais do palco. A simulação libera-se de sua marca de infâmia e torna-se um credo estético ou a marca do ofício. Alastra-se pelos palcos um Diderot *malgré lui*.

O ofício acumula ideologias cênicas nos bastidores, acaba com todas as utopias, ignora as ordens do diretor. Dissimula os momentos intensos dos "ensaios", escondendo as falhas das identificações furtivas, das impassibilidades desatentas.

Instaura-se no palco um cinismo técnico que garante uma aura de mediocridade ao espetáculo.

Crise da presença

No trauma que o aflige desde que as linguagens tecnológicas usurparam a primogenitura do espetáculo, o teatro está à procura do seu elemento específico inimitável. O "específico teatral" foi reconhecido na "co-presença" do ator e do espectador" durante a apresentação.

A definição é clara, a reivindicação legítima. Diante de técnicas de espetáculo que eliminam a presença física do

ator, o teatro salvaguarda o contato vivo entre os dois parceiros. Diante da alienação psicológica, o teatro permanece portador de um princípio de socialidade benéfico para a convivência humana. O "específico teatral" existe e não há inovação que possa imitá-lo. O teatro tranca-se com orgulho no mito da co-presença.

Mas a norma ou a profissão de fé vale com a condição de não ficar nas generalidades (como acontece com freqüência com esta última. Sem dúvida, atores e espectadores dirigiram-se à mesma hora ao mesmo lugar a fim de representar e assistir à representação. São atores de carne e osso, não imagens fotográficas que agem naquele palco para nós, espectadores, que em carne e osso estamos sentados na platéia. Bastam as duas presenças físicas para cumprir a norma? Presenciar significa participar. A co-presença exige duas presenças que participam juntas. Ela não pode se reduzir a uma adição matemática. Co-presença significa contato, concordância, convergência. É inútil proteger-se atrás do dogma fácil.

Naquele palco vagueiam solilóquios que imitam para a platéia um colóquio que em nível profundo não existe. Não há diálogo sob o "representado": essas presenças não são intercomunicantes. Não são *uma* presença. E quem assiste à pantomima de solipsismos é o espectador aqui sentado, igualmente isolado. Esse público ocasional que pagou o ingresso não se consolida como platéia.

Desta forma, a um palco desintegrado corresponde uma platéia desintegrada. Esse amontoado de atenções fragmentárias não pode constituir uma presença orgânica. E uma presença não orgânica no palco não pode amalgamar outra que se encontra em condições análogas. Quando o palco e a platéia não são duas presenças efetivamente complementares, co-presença permanece um conceito vazio.

A definição fragmenta-se em sua própria terminologia, o mito da co-presença fende-se. Esses agregados ocasionais não fortalecem solidariedades inexistentes.

O teatro de tradição está passando por uma crise de presença.

3. Tempo de iconoclastas

Guerras de religião

Entre o final do século XIX e o começo do século XX chegam do palco sinais inquietantes que denunciam um mal-estar difundido por toda a Europa. O palco tem instintos viscerais. Mesmo inconscientemente, percebe a sonolência da platéia. Fareja os incensos mortais da autocelebração. A mercantilização crescente da indústria teatral[1], as primeiras "experiências" com o cinema, trazem à tona a anemia que afeta a comunicação teatral.

O palco revolta-se contra o repertório tradicional, contra os hábitos da profissão, contra as estruturas do espaço teatral. Novos "credos" estéticos são hasteados: estouram no palco as guerras de religião.

Na história do teatro ocidental as crises são recorrentes: seu ritmo cíclico leva a supor a existência de uma situação patológica que essas convulsões não conseguem exorcizar. No século XVI, o primeiríssimo teatro de rua que é a *commedia dell'arte* — embora tenha uma ascendência antiga nos resquícios rurais das festas pagãs e nas exibições de malabaristas, menestréis e *fools* medievais — afigura-se como um antagonista rudimentar da "comédia togada", que os literatos elaboram nos gabinetes seguindo o exemplo dos modelos clássicos. Ela inventa módulos expressivos que com sua virulência deixam em segundo plano os divertimentos dramáticos que os eruditos preparam para as cortes renascentistas. O exaltado teatro plebeu, cujo eco sobe das ruas até às janelas dos palácios senhoriais, é percebido pelos literatos mais atentos que adotam suas formas. A *commedia dell'arte* impõe triunfalmente sua própria linguagem teatral. É o palco que dita seu estilo. É a criatividade da gente de teatro que, ao longo dos séculos seguintes, irá exercer uma influência decisiva sobre a escritura dramática.

Três séculos depois, uma nova revolução agita os palcos europeus. O primeiro sinal vem do *Théatre Libre de Antoine* na segunda metade do século XIX[2]: é uma revolta contra o formalismo de uma tradição teatral de origem neoclássica. O pronunciamento de Antoine ocorre sob o signo de um pensamento naturalista que na época aparece como profundamente inovador. Uma *Freie Bühne* surge também em Berlim por iniciativa de Brahm. Paralelamente a isso, a hostoricização do ambiente cenográfico, instaurada pelos "Meininger", impõe um escrúpulo documentário novo, que chegará a ser verdadeira mania de antiquário em Stanislavski[4]. Nestas operações, que varrem do palco as convenções estereotipadas da tradição romântica e melodramática, evidencia-se sobretudo uma prepotente exigência de comunicação autêntica.

Mas as imposições de Antoine e dos Meininger são logo superadas pelo advento da vanguarda histórica: Appia e Craig são seus artífices. Seus projetos estéticos e suas idéias são diferentes. Appia, cultivando a utopia de um teatro perfeito, cria estruturas horizontais, que dão destaque à presença cênica do ator[5]. Craig, ao contrário, tende a obscurecer o elemento humano por meio do simbolismo de suas visões cenográficas[6]. Ambos, porém, concordam em eliminar o detalhe realista de recente aquisição: tanto um como outro preferem atmosferas cênicas novas, inspiradas pelo credo simbolista, que encontrará adeptos também em Meyerhold e em Tairov. No teatro, o simbolismo procura essencialmente novas formas de envolvimento do público, que não consistem mais no poder cênico do ator (nem mesmo do "grande ator" do teatro naturalista).

Por esse caminho, Craig parece ter intuído os verdadeiros termos da dicotomia ator-personagem: a precariedade do fator humano na economia do espetáculo compromete os objetivos artísticos do trabalho teatral. A "supermarionete" resolverá o dilema cênico transformando o teatro em um lugar de visões de perfeição abstrata[7]. Começa assim a desvalorização do ator dramático.

Na Itália, Marinetti desencadeia uma revolta à maneira italiana contra as regras do teatro aristotélico: seu futurismo encontra um terreno fértil em Moscou e em Leningrado, onde a grande vanguarda russa está em plena expansão[8].

Desmoronam as estruturas da velha organização social, desmoronam os cenários obsoletos de uma tradição decrépita. Não há setor da vida teatral que não seja subvertido: não há hipótese de representação que não seja experimentada, não há concepção cenográfica que não se tente pôr em prática, não há disciplina cênica que não seja intensificada indisciplinadamente, não há travessura de diretor que não seja permitida, não há recanto do antigo teatro que não seja vasculhado com pretensiosa meticulosidade. Todas as convenções da tradição dos séculos XVIII e XIX são desbaratadas nesse momento resplandecente de liberdade teatral.

Não passa nem meio século (décadas de sessenta e setenta) e uma nova onda de contestações sopra nos palcos europeus. (Na realidade, durante o século XX continua a ser desenvolvido um trabalho de pesquisa, sem soluções de continuidade: Artaud morre em 1948, Brecht em 1956). A nova vanguarda (a crueza desse termo militar frisa a agressividade dessas guerras de religião) está enfrentando novamente o convencionalismo de um teatro de tradição que, após absorver algumas instâncias das vanguardas dos anos vinte, parece ter saído incólume daquelas perturbações. A vanguarda dos anos sessenta retoma, com sensibilidade adequada aos tempos, as inúmeras hipóteses da vanguarda russa, reelaborando-as com soluções às vezes geniais[9].

Para explicar essas inquietações cíclicas não basta a restauração teatral que se seguiu aos entusiasmos iconoclásticos dos anos Vinte. Também não ajuda a explicá-las a rápida expansão do espetáculo tecnológico que colocou questões difíceis a respeito da comunicação teatral. Nasce a suspeita de que as vanguardas intuíram as zonas críticas da crise teatral, mas foram infelizes quando se tratou de formular um diagnóstico satisfatório. Uma situação patológica foi assinalada, mas não sanada.

Uma chave de leitura

O sistema de gravitações, que se instala no espaço teatral durante o espetáculo e que determina os comportamentos do palco e da platéia, pode oferecer talvez a chave de leitura para esses tumultos recorrentes aparentemente desordenados, mas substancialmente guiados por uma coerência orgânica.

Com essa chave de leitura podemos descobrir que, isoladamente, um dos três pólos de atração cênica se torna a zona sensível em que se localiza a causa da crise. Portanto, cada um é escolhido como cobaia para experiências de todo tipo, tendo em vista a instauração de novos dinamismos psíquicos. A simbiose ator-personagem-espectador parece impraticável em sua ordem tradicional: no interior dela procuram-se novos equilíbrios. Na superfície, isso se traduz em novas formas e técnicas de linguagem teatral.

Quarta parede

Interromper a própria vida para viver a vida do personagem. Aquilo que em Eleonora Duse era fruto de uma instintiva sabedoria teatral é levado ao rigor de um código cênico por Stanislavski. A lição artesanal dos mestres-atores do século XIX é por ele traduzida em regras cênicas, a fim de favorecer o advento — durante a representação — do "estado de graça". A mitologia da identificação está enquadrada num "método": o *perezivanie* (que foi traduzido, talvez inadequadamente, por "revivescência"), que não pode ser abandonado aos caprichos da fortuna teatral.

O personagem do roteiro é, portanto, desmontado sistematicamente no decorrer de análises minuciosas feitas em gabinete: analisam-se seus sucessivos estados de espírito, os desejos que vão brotando e que, como flechas segmentadas, seguem-se uns ao outros até chegar ao superobjetivo a que visa o acontecimento dramatúrgico. Em seguida, valendo-se de sua própria memória afetiva, o ator recorta as suas

emoções-lembranças e partir do personagem e com elas veste o manequim. Vestido com esse minucioso trabalho de alfaiataria psicoteatral, o personagem-ator está pronto para entrar em cena. De uma reviviscência, a outra, num encadeamento de estados de espírito e volições, o ator introduz sua própria vida emotiva naquela entidade puramente nominal. Opera-se uma translação de identidade. O ator "vive" uma vida alheia. O seu "eu" sofreu um eclipse: na sua consciência mora outro ser dotado de uma (pré-estabelecida) autonomia[10].

E o público? Diante dessa vida que vive a si própria e não se representa (a contraposição de Stanislavski entre *perezivanie* e *predstavlenie*)[11], o público corre o risco de tornar-se uma presença indesejada. A vida não precisa de público para viver-se: Stanislavski teoriza a "solidão em público" do ator, que uma "quarta parede" de sabor naturalista isola da platéia[12]. No momento em que se acaba com a platéia acaba-se também com o palco que a ela corresponde. Não se dá um dos termos sem o seu complemento natural. A presença do público como pólo de atração dissolve-se no interior do ator, que, de fato, está totalmente tomado pela vida do personagem.

Entretanto, a incontrolável vocação para a teatralidade, o gosto do espetáculo, que são qualidades inatas em Stanislavski, traduzem-se num surpreendente naturalismo cenográfico que amontoa móveis, enche a cena de quinquilharias procuradas com paixão no *bricoleur*, evoca dos bastidores todas as "vozes da natureza". Segundo Stanislavski, essa reconstituição ambiental ajuda o ator a identificar-se com a situação dramática. Mas, para além das manias pessoais de Stanislavski, para além de suas motivações estéticas, esse naturalismo cênico descuida paradoxalmente da platéia. Uma vez erguida a quarta parede, as outras paredes dessa *boite à ilusions* que é o teatro abrem-se e desmoronam: o teatro não é mais teatro. A cenografia perde a sua ilusória fragilidade para adquirir uma consistência objetiva. Os personagens representam a sua história para si próprios: já não são personagens para ninguém. "Expulsar o teatro do

teatro'', é a palavra de ordem de um dos discípulos mais fervorosos do Mestre, o primeiro Vachtangov[13].

Então a ''fala'' interioriza-se: o ator remunga à meia-voz as palavras que a quarta parede detém aquém da ribalta. Concentra-se para evocar suas reminiscências. Pausas e sussurros alternam-se, revezando-se com explosões histéricas, conseqüência inevitável do transbordamento de lembranças pessoais[14]. O público protesta? Não faz mal. No palco, viver é preciso; comunicar, não é preciso.

No campo interno das tensões cênicas, o sistema tripolar dissolve-se: a precariedade dos equilíbrios gravitacionais foi resolvida em favor do personagem que, no abraço da identificação coletiva, absorveu em si tanto o ator como o público.

O ator cobaia

''Quando vejo as peças de Tchekhov na apresentação dos artistas de Stanislavski, sinto vontade de gritar a todos esses heróis realistas até a obsessão: vamos ao teatro!''[15]. O grito paradoxal é de Evreinov, mas condensa em si o sentido de revolta contra as regras do realismo psicológico do Teatro de Arte[16]. À frente de todos está Meyerhold, discípulo rebelde (mas Stanislavski, dotado de uma intuição finíssima e de uma insaciável curiosidade teatral, desloca-se até o estúdio da rua Povarskaja e junta-se a ele nos novos experimentos)[17]. Contra o teatro naturalista, o teatro ''convencional''; contra a identificação e a naturalidade, o fingimento e o artifício.

A parábola de Meyerhold é representativa da inquietação de um teatro que se levantou contra o tédio do texto tradicional, mas que não consegue convencer com a sinceridade do *perezivanie*. É bastante difícil o caminho de Meyerhold como diretor em busca de uma nova estética do ator (e de um diferente equilíbrio no campo das tensões que agitam a vida teatral). São numerosas as ''etapas'' desse itinerário: do simbolismo (a ''pintura cênica'' que coloca sobre panos de fundo pintados um ''ator-arabesco'') ao marionetismo

do *Balagancik* de Blok[18], que reduz o ator a um títere, ao "tradicionalismo" (o iniciador é Evreinov com o seu Teatro Antigo), que pretende recuperar integralmente os estilos e as estruturas teatrais do passado. O objetivo é a "teatralização do teatro" (Tairov)[19]: uma reação contra as chatices do naturalismo, contra os estereótipos desgastados dos Teatros Imperiais, e contra o cabotinismo dos teatros de periferia ou de província.

Estando Appia presente nas simetrias abstratas do teatro simbolista, Craig na desumanização do ator arabesco e a gestualidade do Kabuki nas estilizações de Tairov e de Vachtangov — nesse frêmito, interposição, simultaneidade e conflito de tendências — fixaremos o interesse no tema fundamental: a busca de uma nova ordem no sistema de gravitações psíquicas que rege o evento teatral.

Então, no meio dessa complicada coreografia de credos estéticos veremos crescer o amor pelas máscaras da "commedia dell'arte", pelos chistes dos palhaços, pelos trapezistas e acrobatas do circo, todas presenças cênicas bem distribuídas no palco, numa distância igual entre ele e a platéia. Criaturas mistas metade personagens e metade atores, que confiam mais no poder comunicativo do gesto que nas identificações intimistas com o enredo. Nesse teatro-circo, entre jogos cênicos, pantomimas, improvisações, sai dos cueiros o novo rebento, filho da arte: o Ator Biomecânico de Meyerhold[20]. É um ator extrovertido, bom acrobata, exímio no canto e na mímica, mestre do gesto. Ele terá estudado cuidadosamente a "mecânica de seu corpo"[21], pesquisado as mais variadas "disciplinas cinéticas" e adquirido um bom desempenho na improvisação "à la italiana". Entre o Laboratório de Direção Teatral de Meyerhold[22] e o *Vieux Colombier* de Copeau[23] passa uma linha ideal: mesmo cultuando o intangível texto poético, Copeau também exige de seus atores treino físico e invenção nos jogos de *commedia dell'arte*[24], indício de exigências teatrais que estão no contexto cultural dessas primeiras décadas do século.

Mas Meyerhold não renuncia ao *perezivanie* do seu mestre: o seu ator deve aprender "a enfrentar os papéis não

de dentro para fora; mas, ao contrário, de fora para dentro''[25] (e Stanislavski experimenta ele também técnicas que provoquem o *perezivanie* a partir das ações físicas e da mímica corporal). De fato, é do movimento que ''nascem todas as revivescências, com a leveza e a naturalidade de uma bola que cai no chão''[26].

O exterior: o corpo em movimento em seu ambiente natural, o teatro. A platéia e o público começam a reviver. Das suas experiências de cabaré, Meyerhold transfere para o teatro em prosa um comportamento revolucionário: o ator obtém autorização para sair livremente do personagem. Está autorizado a comentá-lo de fora, a caçoar dele se necessário, dialogando com o público. Em sincronia com os experimentos filológicos de Skloskij, Meyerhold ratifica a validade do *ostranienie:* um estranhamento que percorre a *Verfremdung* brechtiana[27]. O novo personagem padece de intermitências vitais: ou é animado ou é inanimado, conforme a vontade do ator. Este, finalmente, destronou o seu antagonista e instaurou a sua própria hegemonia no palco. Eis aí o verdadeiro ''outubro teatral'' de Meyerhold. O ano de 1917 explodiu na história russa e Meyerhold encontra a sua colocação espontânea no interior do movimento revolucionário. E enquanto Tairov persiste em seus estetismos, enquanto Vachtangov fica dividido entre um amor-ódio pelo mestre Stanislavski e os impulsos renovadores de Meyerhold, este último atribui tarefas de veiculação política a seu ator extrovertido e otimista[28].

A escolha do campo é precisa: o homem do palco — ator, diretor absorve em sua órbita o personagem e torna-se protagonista incontrastável do evento teatral.

Morte do palco

Em 1910 Meyerhold elimina a divisão que separa o palco da platéia. A inovação parte de um espetáculo de cabaré, na ''Casa dos Entreatos'', ao qual ele consegue dedicar-se[29]. Esse ponto de partida diz muita coisa a respeito do novo tipo de relação que ele quer estabelecer entre ator e especta-

dor. Em Moscou, Marinetti faz a apologia do café-concerto: entre vaias e aplausos encontra apoio inclusive em Eisenstein. O futurismo serviu de maturação para a vanguarda russa.

Meyerhold preconiza a destruição do "palco-caixa"[30]. Em lugar do palco do século XXI, da sala com suas galerias classistas, deve colocar-se um novo espaço cênico que esteja em sintonia com as mudanças dos tempos e das situações históricas. Meyerhold alonga o palco até o meio do público, sonha cenas em vários níveis. Fica alarmado com a nova concorrência do cinema e suas múltiplas possibilidades narrativas. Ao contrário de Piscator, que incorpora atrevidamente o cinema em suas representações-comício, Meyerhold prevê uma "luta mortal" entre essas formas do espetáculo[31]. Ele conta com a vitória, graças à ... "cineficação do teatro"[32]. Um teatro com aparelhagens técnicas que permitam superar os cortes e as dissolvências e os mil truques narrativos do cinema. Ochlopkov desenvolve o discurso com suas plataformas de múltiplas perspectivas: a ação desenvolve-se no meio do público. Descargas de metralhadora ecoam na sala, atrizes sentadas entre as pessoas caem em choros histéricos. Eisenstein, seguindo as recomendações de Marinetti, coloca petardos sob as poltronas dos espectadores.

A revolução arquitetônica germina espontaneamente, ou se alastra, por toda a Europa. "Nós suprimimos o palco e a sala, substituindo-os por uma espécie de ambiente único sem divisões nem barreiras, que se tornará o próprio teatro da ação"[33]. Assim escreve Artaud no *Teatro da Crueldade*. E propõe hangares ou estábulos como lugares de espetáculo.

E o ator? Agora ele ficou descoberto. O palco não o protege mais, nem as luzes da ribalta o isolam do público. Sua relação com o público não é mais frontal: os espectadores estão ao seu redor. Ele é quase um deles. O personagem que o ator assumiu torna-se transparente: o público observa sua maquilagem, seu traje de cena. Sente seu suor, vê como ele toma fôlego. É ele mesmo, um ator que está recitando um personagem. Fim da identificação. A quarta parede de-

sapareceu no sótão escuro do palco tradicional. O projeto arquitetônico se traduz em uma revolução comportamental.

Mas o público também passa por uma metamorfose adequada. O componente público insere-se agora com todo seu peso no circuito ator-personagem: com prepotência estabelece um novo circuito ator-público que diminui a tensão da outra relação. Dissolvem-se suas atitudes vagamente voyeurísticas através das frestas da "quarta parede". O público entrou no jogo de seus outros parceiros. "O espectador de hoje participará do espetáculo de amanhã, prevê Meyerhold[34]. Essa é a verdadeira agonia do espectador. Com seu jeito rude, Meyerhold agarrou o espectador pelo colarinho, obrigando-o a participar do espetáculo: parte e partido. O ator biomecânico, cara a cara com o público, deve convencer: é um "ator-tribuno". Nos últimos anos, Meyerhold aproxima-se de Piscator: um ator-tribuno para um teatro militante. Brecht está perto.

Mas essa interpenetração de atores e espectadores, essa nova circulação de potencialidades vitais dentro de um espaço comum — para além da hegemonia deste ou daquele pólo gravitacional — aponta para um itinerário possível em direção a um teatro diferente, em que se realize o milagre de um autêntico "conjunto" teatral.

Teatro do escândalo

Marinetti: "O teatro colabora para a destruição futurista das obras-primas imortais, plagiando-as, parodiando-as, apresentando-as simplesmente sem aparato e sem compunção, como em qualquer outro número de atração"[35].

Meyerhold: "...eu cortei, esmigalhei, arrebentei, esmiucei o texto"[36].

Kryzyckij: "Obrigaremos Hauptmann a andar de cabeça para baixo, penduraremos Ibsen à cúpula do circo pelas suas brancas costeletas e Maeterlinck dançará para nós o can-can"[37].

Tairov: o teatro, "utilizando a obra (escrita) segundo suas exigências técnicas, deve criar uma nova obra-prima autônoma"[38].

Craig: "Não se pode afirmar que o teatro terá que apoiar-se sempre sobre um texto a ser representado; um dia... cuidará de temas alienados da sua arte"[39].

Meyerhold: os dramaturgos "devem entender que os diretores necessitam apenas de esboços inacabados. Eles devem escrever apenas esboços que atores e diretores completarão"[40].

Tairov: "O florescimento máximo do teatro aconteceu quando o teatro renunciou ao drama escrito criando seus próprios temas"[41].

Artaud: *En finir avec les chefs-d'oeuvre!*[42] ("Acabar com as obras-primas!").

Na saga das iconoclastias vê-se envolvida a literatura dramática. O diretor arroga para si o direito de manipulá-la a seu bel-prazer. Se o público protesta, se a crítica condena, tanto melhor. Seja bem-vinda a indignação, se servir para sacudir essa platéia-dormitório. Para além das motivações ideológicas ou estéticas, essa revolta tem o prazer da profanação. A irreverência é inscrita na nova ética-estética do palco: Meyerhold não hesita em apor sua assinatura como "autor do espetáculo" à montagem literária que ele realiza sobre o texto do *Inspetor Geral* de Gogol. O outro *Inspetor* geral, o de Gogol, pode muito bem ser lido na biblioteca.

A autoridade cênica da dramaturgia tradicional é solapada. (Mas, ao mesmo tempo, quanta dedicação na pesquisa do antigo, quantos estudos e investigações minuciosas, quanta curiosidade filológica e arqueológica! Meyerhold, Tairov, Vachtangov vasculham o fundo de uma tradição teatral da qual estão se despedindo. Grandeza e extraordinário empenho cultural de quem, buscando o novo, quer que suas inovações se enraízem em um terreno profundo).

Na realidade, a polêmica antidramatúrgica agride a autoridade de um repertório que subordina a si os verdadeiros artífices do espetáculo.

Neste coro de acusações, Stanislavski, Copeau e Brecht calam-se: Stanislavski, o mestre de interpretação; Brecht, o dramaturgo; Copeau, o humanista...

Teatro de Anônimo

Em *Misterija-Buff,* de Maiakovski, ao lado de reminiscências do teatro medieval, aparecem as *petruske,* as cantigas dos teatros de feira, e os personagens manobrados pelos titereiros nas praças dos povoados da Velha Rússia.

Futuristas e simbolistas dirigem o olhar para as festas e as tradições populares: títeres, máscaras, "cantigas da vovó" têm um lugar reservado nas cenas do novo teatro. Não é por acaso que se difunde uma curiosidade exaltada pela *commedia dell'arte*: um teatro popular, um teatro de rua, que — segundo Meyerhold — encontrou em Gozzi o seu ordenador cênico. Este teatro do futuro quer situar sua origem — para além da tradição filológica — no grande teatro anônimo ainda não manipulado pela escritura dramatúrgica. A ideologia reivindica as origens populares do novo teatro soviético.

Mas, ideologia à parte, nessas tendências que se ligam ao antigo folclore, em busca de inspiração e legitimação, devemos ver, na recusa ao texto escrito, a possibilidade de um palco liberado da ditadura dramatúrgica.

Talvez deva ser interpretada nesta mesma chave a tentativa de um teatro de fonemas, apoiado apenas nas possibilidades evocativas da voz humana. O *Dybbuk* hebraico de Vachtangov constitui uma descoberta e uma verificação: mesmo sem ser compreendido em seus conteúdos verbais (era recitado em língua ídiche), provoca um impacto extraordinário no público e na gente de teatro[43]. Aí está uma prova de que o fascínio do teatro não está ligado ao sentido literal e ao conteúdo da obra! Está em voga o *zaùm,* uma língua transmental, feita de combinações de vogais e consoantes sem nenhum sentido. Kruchenich teoriza a fragmentação das palavras como linguagem teatral[44]. Radlov tenta realizar uma expressão vocal feita de sedimentos acústicos[45].

Vislumbra-se um teatro alógico, exalta-se o valor mágico da voz.

Artaud está no horizonte.

A insanável tricotomia

O espectador europeu, que sentava ontem e está sentado hoje nessa platéia desnorteada, vê crescer no palco uma floresta de interrogações sem resposta.

O veemente período das iconoclastias não soube realizar um novo equilíbrio entre as tensões internas do evento teatral, nem romper seu círculo fechado instaurando uma ordem definitivamente hegemonizada por um de seus protagonistas-antagonistas.

O *perezivanie* não eliminou a presença intrusa do eu do ator. Quando a atriz Stanislava Wysocka, após a representação do *Salieri* de Pushkin, invadiu indignada o camarim de Stanislavski, exclamando: "Konstantín Sergueievich, como pode!", "vi — segundo ela mesma conta — um sorriso inocente e ouvi uma voz meio apagada: 'Tenha paciência, preciso fazer as pausas entre uma revivescência e outra'"[46]. Essas pausas indispensáveis assinalam uma intervenção constante do ator na vida do personagem: interstícios da alma que marcam com finíssimas fendas a continuidade entre um e outro estado de espírito. O personagem "construído" durante as provas deve ser reconstituído no palco noite após noite. Costurar as lembranças afetivas em cima do manequim do roteiro exige a presença constante do alfaiate. Embora em posição subalterna, o eu-ator está onipresente durante o *perezivanie:* o personagem perde sua consistência monolítica. Viver no palco não é possível sem ver-se viver; pior ainda: sem ajudar-se a viver. Tudo o mais, estado de graça, arrebatamento teatral, é romantismo ou retórica.

Stanislavski tem consciência disso: ele espera dos estímulos físicos, das "ações" cênicas e do contato com os objetos a facilidade de identificação que, caso contrário, exigiria concentrações muito cansativas e aleatórias. Mas a meticulosa sucessão das "ações" cênicas comporta, ela

também, a iniciativa do eu do ator: não sana, portanto, as faturas da vida psíquica, continua acentuada por uma persistente dicotomia.

Do lado oposto, o *exploit* do ator biomecânico não consegue resultados mais radicais. O personagem exteriorizado, gestualizado, ironizado, brutalmente seccionado em sua vida íntima, resiste a todos os exorcismos. Meyerhold não consegue aniquilar a presença cênica. Talvez ele perceba isso. Talvez ainda haja nele o carisma do velho mestre: o fato é que nunca renega o *perezivanie* de maneira definitiva. Ele é necessário até para o ator biomecânico. Portanto, mesmo segundo a hipótese de Meyerhold, uma presença hegemônica não elimina uma outra presença subalterna. A tricotomia continua sem solução.

Um silogismo brechtiano

Nem mesmo Brecht, cientista do palco e pregador de um teatro frio, consegue livrar-se do fantasma prêensil da identificação. Em seus escritos somos surpreendidos por locuções prudentes do tipo "não identificar-se totalmente", "não limitar-se apenas a viver", "não renunciar totalmente ao auxílio da identificação"[47] ... A teoria da *Verfremdung* fica assim atenuada.

Do radicalismo inicial a uma atitude mais pragmática (típica de um verdadeiro homem de teatro), há em suas teorizações uma evolução que se evidencia em seu escrito fundamental sobre o "teatro de rua". A testemunha de um acidente, que narrando "imita" os protagonistas, deve necessariamente identificar-se com eles durante os breves momentos em que "representa". Que mais seria a "imitação" se não isso: uma participação provisória, extremamente consciente, na vida ou nos sentimentos do personagem, vítima ou réu, do acidente? Portanto, nem mesmo Brecht exlcui a inconstância psíquica do personagem, com suas veleidades revestidas de uma vida cênica autônoma. Mesmo no distanciamento aninha-se um princípio inextirpável de identificação.

Na realidade, o projeto de Brecht é global. Se o personagem personifica uma situação (histórica, sócio-econômica), a sua concretitude cênica é dada por suas perspectivas e por suas escolhas de vida. Brecht pede ao ator que se coloque, momento a momento, diante das alternativas que a situação oferece ao personagem a fim de motivar suas opções sucessivas. "Deste modo, cada fala corresponde a uma decisão"[48] e o ator está empenhado em uma escolha contínua entre "o não assim — mas assim"[49]. Dessa forma, a situação (histórica, sócio-econômica), em que o personagem transita, torna-se realmente inteligível para o público.

Ora, pensando bem, essa operação mental que Brecht propõe ao ator concretiza-se numa identificação com a obra criativa do dramaturgo, com seus recursos de estilo. A aula de recitação se torna uma radiografia da comédia.

Mas quando Brecht ensina ao espectador a não identificar-se com o personagem, mas sim com o ator — "o espectador identifica-se com o ator enquanto ser que observa"[50] — assistismos a uma supreendente transferência de papéis. O ator deve identificar-se mentalmente com o ator, o espectador com o ator: ou seja, o espectador, através do ator, identifica-se com a obra criativa do dramaturgo. Eis então que se infiltra no projeto brechtiano a sombra desprezada de Aristóteles sob a forma de um silogismo incômodo: espectador → ator, ator → autor, logo: espectador → autor. O espectador é instado a percorrer todo o itinerário criativo do dramaturgo. Uma operação que, no teatro, é por demais cansativa. Esse espectador sabichão, na realidade, é um leitor. Sem perceber, Brecht convida a ler seus textos mais que a vê-los representados em um teatro. Nas Notas da *Ópera dos três vinténs* lemos: "A nova forma dramática deve propor-se como método para conter dentro de si o "ensaio"'[51]. Isso mesmo. E o ensaio é escrito para ser lido.

Numa abordagem de Brecht existem generosidade e despotismo cultural: Brecht desdobra-se no esforço de tornar clara a sua lição. Quer que suas proposições teatrais sejam compreendidas também pelo espectador inculto, a fim de que, divertindo-se, ele aprenda. Mas o teatro desapare-

ceu: substitui-o, com proveito, a edição impressa das obras de Brecht. (Desapareceu nas elaborações do Brecht teórico, mas está presente no genial criador de Mãe Coragem e de Mister Peachum.)

Assim, as conflitualidades que a vanguarda do século XX não conseguiu aplainar parecem denunciar uma incompatibilidade orgânica entre as contraditórias tensões que agitam o evento teatral. Aflora a suspeita de que essa longa e difícil convivência, apesar das numerosas tentativas de acomodação, seja inviável, trazendo consigo um lento e irreprimível desgaste dos comportamentos teatrais do ator e do espectador.

Depois de Artaud

En finir avec chefs-d'oeuvre! ("Acabar com as obras-primas!"). Chegou o momento de abrir um espaço, neste escrito, para Artaud, o vidente polêmico e suas profecias suspensas no ar. Em suas visões fulgurantes existe uma coerência que, para além de todas as elaborações sistemáticas, tem a organicidade dos instintos. "As obras-primas do passado vão bem para o passado, mas não para nós"[52]. Jamais ressoara nos palcos europeus um veredito tão definitivo. E, aparentemente, tão ousado. Na realidade, ele é o corolário natural de uma *Weltanschauung* teatral que tem contornos próprios e definitivos.

A pedra angular dessa concepção encontra-se, provavelmente, na particular noção de "fisicidade" que emerge da busca artaudiana daquilo que é "especificamente teatral no teatro"[53]. A busca de um elemento teatral específico, em comparação com as linguagens tecnológicas do espetáculo, aflige — como sabemos — o teatro moderno. Artaud não desconhece o problema: mas para ele é muito mais urgente definir o elemento específico do teatro em relação à literatura (que é equívoco esse teatro concebido como *une branche de la litérature*!)[54] (um ramo da literatura).

Pois bem, o princípio da co-presença de ator e espectador, apontado como elemento de diferenciação do teatro em

comparação com o cinema, pode ser válido também para a comunicação literária, com a condição de que se enfatize a "fisicidade" dessa co-presença tal como é caracterizada por Artaud.

O palco é um espaço físico e não pode ser usado senão fisicamente[55]. Ele dita o tipo de linguagem que lhe é orgânico: a linguagem dos sentidos e não do intelecto. Há uma heterogeneidade substancial entre escritura dramatúrgica e evento teatral. Trata-se de duas linguagens diferentes: uma depende da fala; a outra, do gesto. Em uma carta a Paulhan, Artaud delimita o espaço do teatro de palavra: "da palavra escrita, que, pronunciada ou não, não adquire um valor maior do que o valor que ela teria se fosse apenas escrita"[56]. A distinção não poderia ser mais drástica: a obra escrita é feita para a leitura (pensando em Shakespeare, Craig concorda)[57], a obra teatral nasce no palco.

Daí, a crítica inexorável de todo o teatro pós-renascentista: um teatro que só descreve, narra. E narra o quê? "Apenas psicologia"[58]. A irrisão é fulminante. Se hoje é impossível representar Ésquilo, Sófocles, Shakespeare, isso acontece "porque nós perdemos o sentido físico de seu teatro"[59]. Estamos acostumados a considerar o diálogo como uma qualidade essencial do teatro: trata-se de um equívoco cultural, o diálogo pertence, em primeiro lugar, ao romance. Não quero dizer que a palavra deva ser banida da cena: mas, em lugar da medíocre função de "elucidação" (*élucidation*) de situações e de estados de espírito que a dramaturgia lhe atribui, ela deve recuperar sua qualidade e seus poderes de *incantation*[60]. Nas formulações de Artaud ressoam os ecos de certas experiências fonéticas do período heróico da vanguarda russa.

Mas não se deve confundir essa idéia de teatro com o teatro biomecânico de Meyerhold. A concepção de "fisicidade" é profundamente diferente de um para outro. No teatro de Meyerhold, o físico coincide com o fisiológico. A expressão gestual depende do controle muscular, da mímica expressiva. O corpo é instrumento de expressão plástica do discurso. A "fisicidade" de Artaud deve ser entendida no

espírito do Teatro de Bali: um teatro que através da linguagem dos corpos libera uma *intellectualité admirable*[61]. Uma linguagem física que não transmite pensamentos, mas faz pensar. Portanto é uma "fisicidade" que revela uma interioridade toda sua. Uma "fisicidade" plena de poderosas energias psíquicas, que torna possível estados de transe no palco[62]. Nesse espaço têm origem os mitos. "Criar Mitos — eis a verdadeira função do teatro"[63]. Talvez seja essa conclusão mais elevada da poética de Artaud, consignada na correspondência fervorosa e desesperada com Jean Paulhan, interlocutor perplexo.

Criar mitos: Artaud atribui ao seu teatro virtudes salvadoras. Um parentesco paradoxal liga Artaud a Brecht. "O mundo de hoje pode ser expresso também por meio do teatro, com a condição de que seja visto como um mundo suscetível de mudanças"[64]: essa é a profissão de fé teatral de Brecht. E Artaud: "O problema que agora se coloca é saber se no nosso mundo decadente que, sem perceber, caminha para o suicídio será possível encontrar um grupo de homens capazes de impor um conceito superior de teatro que devolverá a todos nós o equivalente mágico e natural dos dogmas em que deixamos de acreditar"[65].

Entretanto, com a suspensão de *Sir le Mot* (a expressão é de Gaston Baty), com a eliminação do personagem de concepção literária, suprime-se um dos pólos de atração que sustenta o jogo das tensões psíquicas típico do teatro ocidental. A palavra sobreviveu às sevícias dos diretores da vanguarda russa. Artaud, clarividente, compreende que só eliminando a palavra é que o teatro poderá projetar-se em direção a novos espaços do espírito.

Na ausência de um dos elementos da estrutura interna do evento cênico, verifica-se um abalo nos alicerces da vida teatral tal como se apresenta no teatro europeu. O ator não mais se encontra numa condição de repetidor, é um livre criador de situações expressivas: o espectador fica contagiado pela proposta sedutora do teatro. Muda a natureza da comunicação teatral: um envolvimento em níveis profundos

toma conta do palco e da platéia através de uma operação teatral que tem a marca do ritual.

Mas o novo modelo de ator que Artaud esboça é uma brilhante utopia. Artaud não propõe os instrumentos culturais para dar-lhe consistência. Ao articulado sistema de técnica do método de Stanislavski, às sutis disquisições de Brecht sobre o "distanciamento", Artaud não soube contrapor senão exortações fascinantes e, aqui e acolá, indicações vagas: a importância decisiva da respiração, a aquisição de um controle virtuosístico dos recursos físicos, os rigores estéticos do Teatro da Crueldade. Às vezes parece que Artaud acredita que os virtuosismos técnicos tão admirados nos atores orientais poderiam, sozinhos, provocar comportamentos psicofísicos de natureza estática, pretendidos pela sua idéia de teatro. (Ecos de Meyerhold, de Stanislavski sobre a indução das emocões de fora para dentro...) Na realidade, esse profeta visionário não soube "ver" e indicar o caminho íngreme que pudesse conduzir às suas deslumbrantes visões teatrais. O itinerário em direção à terra dos Mitos permanece desconhecido. E o uso que se fez das teorias artaudianas nas soluções gestuais de palco resultou superficial, estetizante, quando não foi traduzido, servilmente, em inócuas exibições de violência e sadismos...

A clarividência de Artaud negligenciou a *téchne* indispensável e, assim, por um estranho destino, desviou suas enunciações para o território odiado da literatura.

Mas foi apontada uma alternativa, mesmo que o teatro moderno não tenha ainda conseguido decifrar sua enigmática indicação.

Segunda parte

O mnemodrama

Je propose d'en revenir par le théâtre à une idée de la connaissance physique des images et des moyens de provoquer des transes.

Artaud

4. A técnica psicocênica do ator

Conhecimento do teatro

Em meu Estúdio Teatral[1], a pesquisa sempre teve vida independente da realização cênica. Os raros espetáculos conseqüentes a ela revelaram a longos intervalos de tempo uma atividade desvinculada das pressões do ambiente teatral. O Estúdio — laboratório e escola para atores — era movido por uma necessidade de conhecimento.

Anos de profissão forneceram-me uma preciosa experiência sobre os modos de expressão do grande teatro dramatúrgico, mas alimentaram também uma crescente incerteza a respeito da inserção cultural do teatro na sociedade moderna. Contribuía para esse estado de espírito a comparação com as linguagens tecnológicas do espetáculo, cuja concorrência no plano das possibilidades comunicativas era enorme. Descobrir uma identidade teatral que fosse válida para a nossa época tornava-se uma exigência inelutável: a exigência coincidia com uma escolha de vida.

O Estúdio de artes cênicas pretendia estender suas indagações a todos os campos da vida teatral: recitação, canto, mímica, dança[2]. O objetivo inicial parecia ser a recuperação de uma linguagem teatral, em que as várias partes do espetáculo pudessem conviver em uma expressão cênica espontânea. Um modelo de teatro que, na época, com uma expressão pouco elegante, era chamado "teatro total"[3].

Mas no projeto aninhava-se um equívoco: a operação não podia esgotar-se em uma reconstrução da unidade teatral efetuada de fora, desprovida — na multiplicidade de suas expressões — de uma necessidade interior.

Era preciso partir do lugar de origem do evento teatral: a interioridade do homem. A personalidade humana e artística do ator colocou-se no centro dos interesses do Estúdio. A primeira etapa do processo foi percorrida, sob o signo de Stanislavski. Uma justa *pietas* intelectual exige que

se reconheçam as dívidas para com os nossos mestres. Embora o seu "método" pareça hoje ultrapassado, Stanislavski foi o primeiro homem de teatro que tentou uma introspecção metódica na psicologia do ator e que levantou a hipótese da existência de normas objetivas do comportamento cênico. Até mesmo o distanciamento brechtiano, experimentado mais tarde no Estúdio, não era concebível sem uma prática anterior de identificação de origem stanislavskiana, a qual forneceria precisamente o material emotivo objetivo de estranhamento.

Assim — seguindo o exemplo de Stanislavski e de Meyerhold, que não hesitaram em voltar à origem da tradição teatral para renová-la[4] — o "método" foi meticulosamente experimentado nos primeiros anos de atividade do Estúdio[5].

As técnicas de abandono e de controle

Num primeiro momento, a experimentação permitiu-nos permanecer distanciados do repertório dramatúrgico. Procurávamos extrair do texto literário apenas um conjunto de doutrinas e de técnicas que pudesse constituir uma "sintaxe" da vida cênica. Mas uma sistaxe pressupõe a existência de estruturas permanentes dotadas de um dinamismo constante. Identificar e reintegrar em sua pureza as estruturas interiores do evento teatral foi nosso primeiro objetivo.

Não eram apenas as convenções do ofício que encobriam as estruturas interiores, ou os modelos recitativos já desgastados, segundo as indicações da análise em que se baseou Stanislavski, mas eram também, e principalmente, as inibições psicossociais e as estandardizações provocadas pelos meios de comunicação de massa. Eram tão distorcidas e cobertas de incrustações que era difícil captar seu dinamismo interior. Impunha-se uma comparação entre a emergência concreta do momento teatral no ator e as modalidades originárias da vida teatral tal como esta se configura nas sociedades primitivas. Assim, no início dos anos sessenta, a antropologia fez seu ingresso nas pesquisas do Estúdio.

O tema prioritário foi o estudo das técnicas de identificação e êxtase, próprias daquela forma primordial de teatro que é a ritualidade. Sempre que possível, a investigação cultural foi acompanhada pela pesquisa "de campo".

No decorrer de uma experiência entre comunidades de origem bantu no Nordeste brasileiro, tive a oportunidade de estudar de perto os comportamentos rituais que se manifestam no "candomblé" da Bahia[6]. Até mesmo no momento da identificação, que assume as características de um transe estático ou violento, persiste nos participantes uma margem imperceptível de controle ao lado do abandono total à divindade. Determina-se assim uma misteriosa coexistência de dois estados de consciência aparentemente inconciliáveis. Uma contradição para a mente lógica: uma necessidade fisiológica de cumprir o ritual, e que é ao mesmo tempo impulso fideísta e norma codificada. Talvez fosse o núcleo fundamental da vida teatral: um difícil mas necessário equilíbrio entre o abandono à identificação com o personagem e o controle sobre essa mesma identificação...

Sobre estas bases foi edificada a "técnica psicocênica do ator", que se articulou justamente em duas diretrizes de trabalho: "as técnicas de abandono" e "as técnicas de controle".

A noção de "abandono" presta-se a divagações românticas que devem ser desde logo descartadas. Quando interpreta um personagem, o ator acha que "se abandona" à sua criatividade: na realidade ele se abandona a seus hábitos, aos automatismos do ofício. O autêntico "abandono" exige um longo exercício de revolvimento psíquico.

No Estúdio, as "técnicas do abandono" foram estruturadas de acordo com uma graduação de exercícios ("identificação coletiva", "improvisação elementar", "evocação sensorial", "tensão muda entre parceiros", "relacionamento emotivo com objeto cênico", "improvisação falada", etc.) que, partindo da periferia sensorial e afetiva do sujeito, encaminham para uma progressiva interiorização da expressão teatral. Naquele estágio, era justo supor que desse modo o ator penetrasse no núcleo da operação teatral. Mas os pro-

cedimentos desse itinerário eram ainda em boa parte os de Stanislavski: uso da "memória afetiva", elaboração de pressupostos psicológicos para "improvisação", hipótese e ações também exteriores, aptas a estimular a fé cênica do ator na situação escolhida.

Complementares às "técnicas de abandono" eram as "técnicas de controle". A identificação não basta para se fazer teatro. Teatralmente não é concebível um abandono sem um controle que regule sua efusão. O pressuposto antropológico agora é evidente: na própria noção de ritualidade está implícita a presença de um controle que mantém a cerimônia nos limites pré-estabelecidos. As "técnicas de controle", por sua vez articuladas em uma série de exercícios ("improvisação regulada", "improvisação conciliada , "tensão entre os parceiros"), dirigem a espontaneidade do abandono dentro de um esquema obrigatório. Quando redigida, elas adquirem certa objetividade, visando aproximar a "técnica psicocênica" da interpretação do texto dramatúrgico.

Mas a junção dos dois momentos resultava difícil: entre a identificação extemporânea e sua aplicação numa cena de repertório, verifica-se uma freqüente solução de continuidade. Essa transferência emocional não se efetuava sem esforço: e logo as intensas cores da identificação em estado nascente esmaeciam.

As razões dessa falta de articulação revelaram-se mais tarde. Na noção de "controle" adquirida dessas técnicas estava implícito um equívoco cultural: há uma diversidade qualitativa entre o controle quase orgânico próprio do comportamento ritual e o controle exigido por um roteiro dramatúrgico. Aquilo que no ritual parece ser um instinto de salvaguarda contra as tempestades do arrebatamento no teatro torna-se uma restrição externa. O primeiro é homogêneo ao seu abandono; o segundo, controle dramatúrgico, é heterogêneo. A coexistência no palco dos dois comportamentos contrapostos revelou-se aleatória.

A técnica psicocênica do ator, válida como análise psíquica, resultava insuficiente na aplicação ao personagem.

No momento crítico da junção entre técnica e interpretação dramatúrgica surgia um obstáculo intransponível na continuidade da vida cênica.

O "relacionamento emotivo com um objeto cênico"

Trata-se de um exercício de experimentação que constitui o ponto mais avançado da técnica psicotécnica e funciona como ligação entre esta última e as pesquisas posteriores.

O "relacionamento emotivo com um objeto cênico" apóia-se sobre considerações especificamente teatrais. Na realidade da vida cotidiana, nosso relacionamento com a realidade exterior não paira sobre horizontes inatingíveis, mas se concretiza no contato físico com o que está ao alcance dos nossos sentidos. Para o recém-nascido, o bico do seio materno é a realidade do mundo: seu relacionamento com o bico do seio é seu relacionamento com o mundo. Mais tarde ele permuta esse primeiro "objeto" por outro — seu polegar, por exemplo[7] — e posteriormente pelos brinquedos, sobre os quais descarregará a carga emotiva que está na base de seu relacionamento com a realidade. O adulto, durante o dia, manipula um grande número de "objetos" de uso comum — chaves, cigarros, xícaras de café, roupas, maçanetas, cadeiras, etc. — com os quais brinca inconscientemente. São objetos que comportam ações habituais, absorvidas por um automatismo inconsciente, aparentemente sempre idênticas a si mesmas. Aparentemente: na realidade — de acordo com as premissas dessa técnica cênica — essas ações puramente funcionais revestem-se do particular estado de espírito de quem as realiza. Assim uma ação utilitária torna-se expressão de situações psíquicas encobertas. A ação anônima cotidiana é, na realidade, única, irrepetível.

No palco, a "realidade" para o ator é constituída pelo conjunto cenográfico e pelos adereços cênicos com os quais ele entra em contato. A relação que estabelece com eles pode ser uma linguagem não menos significativa do que as falas do roteiro. A manipulação instrumental do objetivo exterio-

riza situações internas que reforçam ou contradizem as palavras do texto. E constituem assim uma comunicação preciosa para o público.

A literatura dramatúrgica é repleta de "objetos", determinantes para a trama: o véu de Clitemnestra, o lenço de Desdêmona, o cofre de Arpagão, o leque de Giannina, e bolsas de moedas, ampolas de veneno, coroas, punhais... Mas esses "objetos" dramatúrgicos são o eixo em torno do qual gira a ação: exigem, portanto, uma atenção centralizada em si próprios por parte do ator. O "relacionamento emotivo", ao contrário, cria-se quando o objeto é ocasional ou puramente instrumental e sua manipulação é inconsciente. Até os famosos "objetos" dramatúrgicos podem adquirir esse poder de comunicação indireta: então, momentaneamente, perdem sua própria individualidade na manipulação distraída — pensativa — veemente — carinhosa — dolorosa à qual se abandona o ator-personagem. Durante o curto tempo de sua presença em cena, o ator-personagem não se pode isentar de expressividade em momento algum: nem mesmo nas ações mais corriqueiras. Toda ocasião é boa para transmitir índices para o público.

A técnica do "relacionamento emotivo com um objeto" é aplicada de maneira experimental, em sua transparência. Propõe-se ao ator um objeto qualquer do cotidiano, que ele manipula inconscientemente, numa introspecção a que se propôs: em suas mãos o objeto se torna um veículo de significativa expressão. Observem a maneira como aquele ator move devagar a colherinha na xícara do café, depois a apóia no pires, leva a xícara à boca — pára — afasta a xícara da boca — volta a aproximá-la — não se resolve a beber o líquido... Será que ele hesita em tomar alguma decisão importante para a sua vida? E aquele outro ator que sacode a cinza do cigarro com toda delicadeza, quase acariciando a borda do cinzeiro, enquanto outro a sacode energicamente como a revelar uma situação de ansiedade... A ação se torna uma "escritura cênica" que pode ser lida segundo as mais sutis nuances por parte de quem assiste ao experimento. O ator "narra" inconscientemente todo o percurso de um esta-

do de espírito em suas múltiplas flutuações. A comunicação gestual resulta, às vezes, mais eloqüente do que a verbal. Muitas vezes a técnica do "relacionamento emotivo com um objeto" revela ao setor certas tendências anteriores que ele próprio ignorava.

Um ciclo fechado

A meio caminho entre naturalismo stanislavskiano e abordagem antropológica, a "técnica psicocênica do ator" encerrou o primeiro ciclo de pesquisas do Estúdio.

Além de ser um ótimo treino para o "abandono" cênico, com o passar do tempo, ela revelou um funcionalidade não prevista inicialmente: graças à grande variedade de exercícios, essa técnica constitui para o ator um meio de conhecer suas próprias estruturas psicomentais. Diferentes em cada indivíduo conforme o diferente entrelaçamento de instinto, afetividade, atividade cerebral e percepção sensível, essas estruturas exigem um controle sempre atento e uma "administração" experiente. Geralmente, o ator é treinado para controlar a voz e o corpo: não se lhe ensina o controle do psiquismo, um elemento também essencial para a interpretação.

Mas a "técnica psicocênica" registra também um grande déficit no plano teatral. Incapaz de fornecer o liame definitivo entre a identificação e a palavra escrita, a técnica psicocênica resulta inadequada para aplicação ao texto dramatúrgico. Seus limites são também culturais. O recurso imprescindível ao "pressuposto psicológico" delimita seu raio de ação. Seu território é a psicologia, seus êxitos cênicos são de um naturalismo intimista. A "técnica psicocênica" tem como ponto de referência o teatro que se desenvolveu na Europa pós-renascentista: o drama burguês, a comédia de costumes, talvez até mesmo o teatro de tese[8].

A grande ausente é a tragédia. A tragédia elisabetana presta-se se com limitações aos procedimentos psicocênicos: a tragédia grega, porém, é incompatível. A tragédia pressu-

põe a penetração nos circuitos da poesia de onde se baniu o psicologismo. Pressupõe, portanto, outro tipo de comportamento: mais antigo, mais próximo das origens ritualistas do teatro. (os estudos sobre a possibilidade de uma "dicção poética", como propedêutica à recitação "trágica", foram úteis mas não determinantes).

Hoje um teatro naturalista, discursivo, psicológico encontra uma linguagem mais adequada no cinema que, com seus planos exclusivos, "cortes" e "dissolvências" tem possibilidades narrativas indiscutivelmente superiores às do palco. É uma questão de funcionalidade que não pode ser evitada. A "técnica psicocênica" tem afinidade com o teatro psicológico dos séculos XVIII e XIX e com seus resquícios do início do século XX. Dois séculos de história ou pouco mais: um período muito circunscrito para extrair dele uma teoria do ator, para definir uma identidade teatral.

A pesquisa tinha que ultrapassar, necessariamente, as fronteiras filológicas, abandonando aquém delas sua bagagem literária. Uma investigação conduzida dentro de uma fenomenologia teatral limitada nunca poderia abordar a questão da gênese dessa fenomenologia e de sua natureza oculta. Era preciso penetrar definitivamente "além da fronteira", nas regiões interiores que se estendem além do positivismo psicológico.

No trabalho do Estúdio encerrava-se um ciclo, mas algumas percepções indefinidas na ocasião já antecipavam um novo.

5. O mnemodrama falado

O tirso e a serpente

No "relacionamento emotivo" o objeto cênico era utilizado de maneira instrumental no contexto de uma situação psicológica pré-existente. Funcionava como veículo de expressão de um estado de espírito pré-estabelecido no experimento ou no texto dramático. O abandono realizava-se nos limites confortáveis dos pressupostos psicológicos: era orientado previamente para um tema familiar ao ator.

Às vezes, porém, acontecia que, no decorrer dos experimentos, o objeto se despisse de sua medíocre individualidade cotidiana, para transformar-se em "outra coisa". Forças psíquicas profundas pareciam prevalecer sobre o programa estabelecido. O objeto emancipa-se de sua função, adquirindo uma espécie de autonomia metafórica. Era fatal que a atenção do pesquisador se deslocasse da relação instrumental, que o ator tentava estabelecer com o objeto, para os misteriosos impulsos que produziam essas metamorfoses simbólicas.

A comparação com os progressos da antropologia, da etnologia e da psicologia tornou-se então operante em nível cognitivo.

O recurso a símbolos, portanto a objetos simbólicos, é constante nos rituais primativos, nas festas arcaicas, nos cultos históricos. O tirso agitado pelas bacantes era um "objeto" ritual que — graças a uma transformação simbólica — desencadeava estados de exaltação dionisíaca. Segundo um ditado popular, citado por Platão[1], nos cortejos báquicos havia "mais portadores de tirso que verdadeiros bacantes". O ditado, que ironizava sobre os falsos fiéis seguidores do deus, é um testemunho negativo dos poderes de sugestão ritual que o tirso exercia sobre os bacantes autênticos. Na cidade de Cocullo, na região do Abruzzo, durante a festa de São Domingos Abade[2], a manipulação das serpentes que, no final da cerimônia, são enroladas no pescoço da estátua,

tem sua origem em antiqüíssimas práticas rituais pagãs. A serpente é o "objeto" vivo, ao redor do qual gira ainda hoje um culto antigo, absorvido pela festa cristã. Na Vila dos Ministérios, em Pompéia, os abrescos revelam a presença e a manipulação de objetos-brinquedo — um espelho, um pião, um ribombo, dados — consagrados a Dionísio[3]. A espiga e a cesta misteriosa aparecem no ritual supremo dos Ministérios de Elêusis[4]. O ribombo ressoa nas cerimônias de iniciação de Daramuln na Austrália[5]. O tambor do xamã asiático não é apenas um instrumento musical, mas um objeto dotado de uma individualidade mágica. O *teorimon,* manipulado pelo ator do teatro Nô, corresponde aos objetos ritualistas do mesmo nome que transmitem o arrebatamento sagrado aos antigos xamãs japoneses[6]. O "objeto" simbólico é, portanto, um recurso indispensável que permite alcançar estados de consciência de natureza orgíaca ou arrebatada.

Na fragmentação cultural, que caracteriza a condição existencial do homem moderno, não é possível lançar mão de símbolos em que toda a coletividade se reconheça. Isso não significa que as estruturas psíquicas que presidiam aqueles antigos eventos não subsistam, embora obliteradas, como atributo próprio da condição humana. A hipótese de trabalho formulada em laboratório é a seguinte: o emprego de um objeto qualquer, extraído da vida comum ou dentre os objetos naturais, que funcione para o homem moderno como o equivalente dos antigos símbolos ritualistas.

Nessa experiência não interessava a natureza do objeto, mas a nova abordagem do ator, não mais ligado a — e por — pressupostos psicológicos, mas totalmente disponível para um novo tipo de encontro consigo mesmo e com a realidade. Sem programas prefixados e sem limitações. A densa barreira psicológica que o protegia contra as incógnitas do abandono, aparece-lhe como um obstáculo que impede seu caminho em direção a novos horizontes. O ator oferece-se ao objeto, assume a sua individualidade inanimada, sem interpor esquemas psíquicos. Seu comportamento é invertido. Ele se despoja de todo o seu complexo psicocênico (resguarda sua capacidade de concentração que desenvolveu forte-

mente ao longo de sua preparação), abandona as técnicas cumulativas que o conduziram até esse ponto de sua trajetória introspectiva. A introspecção voluntária termina. Agora, impulsos imediatos dirigem seu caminho.

Certamente é ainda o homem com seus problemas, seus traumas e sua insegura condição existencial que constitui o núcleo da nova experiência, mas o combate ao medo é movido por outra estratégia que se vale de novos procedimentos psíquicos. O ator apresenta-se desarmado para o embate com os conflitos mais profundos de seu eu. Está armado apenas com a coragem que é para ele extremamente valiosa nesse *descensus ad infera*. Por acaso, Artaud não criticava a falta de coragem que caracteriza a vida teatral no Ocidente?

Transporta a prevalência do psicologismo cênico, superadas as contigências dos dramas hodiernos, o ator aventura-se no mar aberto: estão à sua espera os temíveis redemoinhos que irão arrastá-lo até ao fundo de seus abismos pessoais e impessoais.

Inicia-se, assim, a experiência do mnemodrama.

Mnemodrama, um termo grego

Um drama da memória, como mostra o étimo. Mas devemos atribuir a esse termo[8] uma valência que transcende seu sentido literal.

O grego *drân,* de onde vem *drama,* é usado aqui na acepção dórica, preferida de Nietzche[9]: *drân* não como "fazer", "agir" (para esse verbo existe a locução *pràttein),* mas como "acontecer" impessoal. Drama como evento, acontecimento não ligado a uma iniciativa individual. O *drama* do mnemodrama é um evento da memória.

Por sua vez, a palavra memória também não é tomada aqui em seu sentido próprio, como uma espécie de depósito de lembranças e menos ainda em seu sentido stanislavskiano e psicocênico. Sua natureza é diferente. A "memória" do mnemodrama não é cerceada pelos mecanismos protetores da consciência: ela tem uma nudez alucinante, como carne pelada livre da sua própria epiderme. Ela não alcança

apenas o passado individual, mas também o passado pré-natal e ancestral. Seus comportamentos pouco têm em comum com o "lembrar" e com o ter lembranças. A memória do mnmodrama tem o gesto majestoso das mnemósine divinizada pelos gregos[10].

Uma "viagem" xamanista[11]

O ator está agora sentado diante de uma escrivaninha, isolado dentro de um cone de luz e abandona-se (nunca o termo teve como agora um valor técnico tão preciso, fruto de elaborados procedimentos psíquicos) às incógnitas do evento possível.

A luz que bate na escrivaninha é apagada momentaneamente e diante dele — na escuridão do laboratório — é colocado um objeto qualquer escolhido pelos experimentadores: um pente, uma chave, um batom, uma pedra, a casca de uma árvore. A luz se acende de novo. O ator, de olhos fechados, em estado de abandono total, procura o objeto com as mãos, toca-o, manipula-o: empresta-lhe prazer. Em seguida, fixa-o: a fixação e a manipulação duram algum tempo. Certos sintomas exteriores indicam que a sua "descensão" teve início. Seus músculos faciais adquirem um relaxamento semelhante à morte — freqüentemente o maxilar inferior fica caído, deixando a boca entreaberta — a fixação do olhar tornar-se vítrea — o ritmo da respiração aumenta, diminui, aumenta de novo de maneira desordenada — a boca fica seca, obrigando o ator a freqüentes esforços de salivação. No mnemodrama esse é o momento da angústia; uma angústia de morte que vemos estampada em seu rosto. Como nos ritos de iniciação das culturas primitivas, no mnemodrama há uma morte e uma ressureição. Este é o momento em que a identidade cotidiana do ator se desagrega e uma nova identidade ainda não a substituiu. O ator sente-se sucumbir como pessoa individualizada. A renúncia ao seu cotidiano não pode acontecer sem dilacerações, porquanto é um chão firme que se lhe vem a faltar sob os pés. Entretanto, a relação tátil do ator com o objeto assinala movimentos

ainda indecifráveis que convulsam a sua personalidade. Ele aperta o objeto convulsivamente, acaricia-o ou tenta quebrá-lo, afasta-o com horror ou até mesmo joga-o longe.

Mas o mnemodrama teve início e o ator já não pode mais evitá-lo. Há nesse evento uma violência inelutável sobre a qual convém refletir. Os lábios do ator começam a mexer-se, continuamente umidecidos por uma língua seca — procuram abrir-se para a articulação de sílabas — não conseguem — uma respiração ofegante acompanha o esforço — a tentativa repete-se muitas vezes. Fluem da boca semicerrada sons indistintos, monossilábicos. No transe mnemodramático, o ator começa a falar como um alguém que dorme ao nosso lado à noite, e que ouvimos, às vezes, tentando expressar o conteúdo do sonho com extrema dificuldade e posteriormente, a uma distância imensurável, aciona a fala de forma redundante e ininteligível.

Ou então a palavra é precedida de um choro repentino ou uma risada ou um sorriso enigmático. Enquanto começa a "falar", o ator ergue os olhos e fixa um ponto do espaço diante de si: agora ele vê. Vê e fala, maravilhado e assombrado. Está possuído por um pânico que chamaremos de ritual. Ele vê o que nós, presentes, não vemos e que, por causa dessa nossa cegueira realista, torna-se ainda mais presente e ameaçador para nós do que uma presença real. Estamos bem perto dele, mas ele está longe de nós, do nosso tempo e do nosso espaço. Ouvimos as suas perguntas, as suas respostas, mas não podemos ouvir as respostas dos seu invisível interlocutor[12]. O fantasma vai respondendo a perguntas ásperas, súplicas, injúrias, palavras cheias de pranto ou muito meigas, carícias vocais. Na veemência dos sentimentos que o sacodem, o ator oscila perigosamente na cadeira, agarra-se à mesinha, abandona-se em cima dela, joga-a a um canto ou levanta-se e corre atrás de objetos voláteis ou agacha-se no chão.

A pouca distância dele, seguimos fascinados a potência das emoções que se desencadeiam nesse campo de batalha em que se transformou o seu eu. O contágio da angústia é irresistível: alguns fogem da sala do laboratório. Em seu cone

de luz, ele está sozinho com seus demônios e seus anjos. A proximidade do experimentador não o distrai, como se estivesse mergulhado em um sonho profundo: na prática normal do mnemodrama é esse o seu estado de transe. Um transe voluntário, induzido por ele próprio: produção sua, igual ao transe dos xamãs em viagem ao longo da árvore do mundo.

O evento está terminando. Um intenso envolvimento resolve-se em um choro libertador que confirma a crise ou a recitação misteriosa extingue-se no silêncio. O ator abandona-se sobre a mesa numa prostração total ou deixa-se escorregar até o chão. Sua respiração volta lentamente à normalidade, ele abre os olhos. Olha ao seu redor maravilhado, semelhante a alguém que, de retorno de uma longa viagem, não consegue reconhecer os rostos e os lugares familiares. Fica de pé, vacilando: o dispêndio de energia psíquica foi enorme. Com freqüência ele é sacudido por arrepios de frio ou deita-se sobre um banco, deixando-se invadir por um sono recuperador.

Este estado de atordoamento dura algumas horas. No dia seguinte (se o mnemodrama percorreu o seu trajeto certo) ele acordará com uma sensação de felicidade sem limites. As descrições desse estado de espírito particular variam de uma pessoa para outra, sendo definidas de maneiras diferentes. Uma análise estatística (o mnemodrama é praticado no Estúdio há mais de quinze anos) revela que ele é portador de um estado de potência interior, de crescimento da personalidade, de uma sensação de leveza dançante, de acuidade e de alegre sensibilidade pelo mundo exterior.

Estes preciosos efeitos do mnemodrama apresentam obviamente alguma execeções: às vezes, o ator não consegue expressar plenamente o que está "acontecendo" com ele, por causa de bloqueios advindos da consciência censora ou de dificuldades psíquicas de natureza emocional. Mas pode acontecer também que um mnemodrama imperfeito ou incompleto se auto-resgaste: seja através da solução com um sonho, uma conversação ou um distanciamento voluntário.

O mnemodrama é um mergulho nas profundezas do ser: implica angústia e risco. Até mesmo os antigos xamãs exaltavam o risco de suas viagens ao além e censuravam a indiferença ou o temor dos xamãs das novas gerações que não ousavam mais a aventura naquelas circunstâncias extremas.

Esboço de uma tipologia

O mnemodrama "falado" (agora convém distingui-lo das configurações posteriores que ele assumirá no desenvolvimento da pesquisa) é um acontecimento com manifestações tão complexas e variadas que exige uma classificação. Uma tipologia do mnemodrama poderia ser articulada com base nos seguintes critérios:
a) tipo de relacionamento que se estabelece entre o ator e o objeto;
b) nível de consciência em que o mnemodrama se manifesta;
c) modos de expressão; d) conteúdos.

Cada uma dessas categorias, por sua vez, pode subdividir-se em uma série virtual de subcategorias, conforme os exemplos concretos que apresentamos a seguir.

A categoria (a) refere-se ao impacto que o objeto exerce sobre o ator de maneira imprevisível. O objeto pode ser percebido na sua identidade real — uma chave enquanto chave, uma pedra enquanto pedra — ou é uma qualidade secundária — formato, cheiro, sabor, sensibilidade tátil, sensação acústica — que desencandeia no ator a experiência mnemodramática. Pode também ocorrer que as duas abordagens coexistam, entrelaçando-se variadamente.

A percepção do objeto na sua identidade real é necessariamente impregnada de nocionismo conceptual: neste caso, o mnemodrama tende a se situar em níveis próximos da consciência psicológica. Se, ao contrário, o impacto do objeto acontece através de uma qualidade secundária, existem maiores probabilidades de que o mnemodrama se situe em níveis de consciência mais profundos. Todavia, verificam-se com freqüência exceções nos dois sentidos.

R. Ao manipular uma borracha de apagar, por meio do tato (saberemos isso mais tarde) vislumbra o útero materno. Num estado de angústia incontrolável, sente-se transportado para a fase pré-natal. Ofegando, gemendo, falando, repete a experiência do seu nascimento. Joga-se debaixo da cadeira, onde, preso, nada no líquido amniótico — golpeando-a com os braços, rompe a vagina —, ei-lo no mundo. Numa visão psicomítica, na qual muitas reminiscências culturais são espontaneamente envolvidas na expressão, ele enfrenta um deus pai com pé de cabra, um adversário que o seu nascimento deve eliminar — que ele vê correndo em círculo, mancando... Uma fortíssima ânsia de vômito, provocada pela excitação orgânica, interrompe a visão e as palavras. Mas o mnemodrama de R., lentíssimo, poderia continuar ainda por muito tempo. Uma qualidade secundária do objeto determinou essa abordagem pré-histórica do evento mnemodramático, L. vê a luz do holofote que o isola do ambiente, refletida em um pequeno espelho. Levanta, corre atrás de uma luz que está à sua frente, mas que lhe escapa: "Eu sei para onde vou... há muito tempo sei... para onde vou... Espere por mim... Esse é o meu caminho..." O olhar fixo numa fonte luminosa (que faz parte das técnicas de transe das culturas xamanísticas) neste caso suscitou um evento de natureza mística. T. assiste à transformação de uma caneta esferográfica dourada em periscópio: não conseguimos compreender o sentido das "ordens" que ele está dando, em voz baixa, para alguém que está a seu lado. Depois contará que participou de uma ação de guerra submarina, embarcado, junto com seus colegas, em "porcos-mísseis" utilizados durante a Segunda Guerra Mundial. Neste momento, há um ferido que não agüentava o esforço, após a ação bélica. T., segurando-o com um braço, nada até chegar à base. Sai do mnemodrama como se estivesse encharcado de água, arrepiado, sacudido por calafrios. É logo enrolado num cobertor; do bar mais próximo mandamos vir uma bebida providencial. Os arrepios diminuem; ele cai num sono profundo. Um traumatizante

episódio de vida foi trazido à luz pela manipulação de um objeto de forma cilíndrica.

A categoria (b), relativa aos diferentes níveis de consciência em que se situam os mnemodramas, não permite esquematizações porque a separação entre um nível e outro é quase imperceptível e um mnmodrama pode flutuar de um nível a outro durante seu desenvolvimento. Existe uma vasta gama de estudos interiores que se abre entre o mnemodrama relativamente consciente e o mnemodrama que se desenvolve num estado de ausência total. No primeiro caso, ele pode adquirir um ritmo descritivo: é provável que o ator se encontre, ainda, no limiar do verdadeiro mnemodrama. Ele está fazendo suas primeiras experiências e ainda não enveredou pelo caminho do abandono total; ou há nele um forte controle mental, que o torna refratório a essas experiências. Debaixo desse nível emotivo-mental, abrem-se para a consciência do ator possibilidades de abandono cada vez maiores, até chegar um momento em que o mnmodrama se desenvolve em nível inconsciente: mas, após a conclusão do experimento, reafloram à consciência momentos muito vivos da parábola mnemodramática. E, finalmente, há o transe total, retornando do qual o ator não tem condições de lembrar nada. Trata-se de um estado que lembra manifestações primitivas orgiásticas, nas quais, quando volta a si, o participante encontra-se a quilômetros de distância do lugar onde a cerimônia começou.

A categoria (c), relativa às formas de expressão, compreende mnemodramas falados, mnemodramas caracterizados por emissões vocais indiferenciadas (em muitos casos, surge a dúvida a respeito de uma impossibilidade de expressão, perniciosa para o sujeito), mnemodramas gestuais que antecipam momentos posteriores deste itinerário. Y., atriz alemã bastante dotada, atormentava-se por causa de sua rigidez quase lígnea: durante seus mnemodramas, todos de mímica, tornava-se leve como um lenço de seda solto no ar.

A categoria (d) faz uma distinção entre os mnemodramas de conteúdo autobiográfico e os mnemodramas que

extraem seu tema das regiões mais profundas do eu. Entretanto, um divisão rígida afastar-se-ia da realidade concreta destas experiências. Há mnemodramas que aparentemente são autobiográficos, mas que, na verdade, acontecem num estado de transe total; outros que nunca saem totalmente do território da consciência, mas voam para espaços oníricos.

Mnemodrama e psicodrama

A fim de evitar polêmicas ocorridas no passado, convém ressaltar agora as diferenças fundamentais que intercorrem entre mnemodrama e psicodrama.

No contexto das atividades didáticas, as técnicas do Estúdio foram, às vezes, consideradas semelhantes a uma espécie de tratamento psicanalítico ou psicoterapia de grupo. Aconteceu também que psicoterapeutas e psicanalistas experimentaram as formas mais avançadas de mnemodrama em suas atividades terapêuticas.

Não há dúvida de que a área dos interesses teatrais e psiquiátricos é interioridade humana em seus momentos de maior exposição: a dissociação e a perturbação psicológica. Todavia, o ponto de vista do discurso mnemodramático é radicalmente diferente do ponto de vista clínico do psiquiatra. A semelhança das denominações não nos deve iludir. Mnemodrama é um termo nascido espontaneamente a partir de uma experimentação teatral e, na sua etmologia, apresenta referências especificamente teatrais. Talvez seja o psicodrama que toma emprestado do teatro sua terminologia e seus procedimentos. Mas as duas técnicas diferenciam-se pelas formas e pelos objetivos.

O psicodrama de Moreno é uma técnica terapêutica que consiste na teatralização, cuidadosamente predisposta, das dificuldades psíquicas do paciente: apóia-se em sólidos pressupostos psicológicos. A teatralização dos elos neuróticos ou psicóticos acontece mediante a distribuição dos papéis entre os pacientes (os assim chamados "egos auxiliares"), que são escolhidos pelo protagonista: devidamente instruídos, eles personificam as figuras familiares e extrafami-

liares que contribuíram para provocar o estado patológico do sujeito. A "revivescência" daquelas situações acontece no âmbito de um "roteiro" em grande parte pré-estabelecido. O psicodrama, e todo tipo de terapia conseqüente, é, portanto, uma técnica "protegida": ela cria suas barreiras protetoras mediante a presença e a contra-ação dos parceiros-personagens que estão envolvidos. Neste sentido, a "técnica psicocênica do ator" talvez apresente elementos em comum com o psicodrama: ela também lança mão de reminiscências pessoais e de pressupostos psicológicos (não é por acaso que nas "improvisações faladas" foram experimentadas, a título de prova, abordagens psicodramáticas a partir das indicações de Moreno).

Esse procedimento "protegido" é perfeitamente coerente com a finalidade do psicodrama, que, portanto, é uma forma de teatroterapia de alcance clínico[13].

O mnemodrama não é uma terapia, nem é uma técnica protegida. Não é aplicável a sujeitos psiquicamente fracos ou perturbados; ao contrário, para ser enfrentado exige uma estrutura interior firme. A renúncia à proteção psicológica é intencional e constitui a novidade dessa técnica: as barreiras de proteção psicodramática dificultam a descida até níveis mais profundos do eu, detendo-se em problemas interpessoais do paciente. O mnemodrama, ao contrário, expõe-se aos riscos e às incertezas de uma acrobacia interior sem rede.

Desta diversidade de procedimentos decorre uma outra que diz respeito aos objetivos das duas técnicas. O psicodrama é uma atividade prática e que se propõe objetivos concretos, de cura ou alívio. O mnemodrama é uma experiência desvinculada de qualquer objetivo utilitário, resolvendo-se num puro e simples conhecimento de si. O fato de a técnica mnemodramática, à semelhança da psicodramática, oferecer possibilidades e sensações libertadoras, é um aspecto secundário que não deve desviar do sentido fundamental do experimento. O mnemodrama é, antes de tudo, um evento teatral que devolve ao homem intensidade e prerrogativas disseminadas na evolução da cultura ocidental.

"Mais um mancha.. sai, mancha maldita, sai! (...) Quem diria que o velho tivesse tanto sangue no corpo? (...) Ah, este cheiro... todos os perfumes da Arábia não conseguiriam perfumar esta pequena mão..."[14]

Lady Macbeth, com a lâmpada na mão, avança numa luz irreal. O médico e a dama assistem estarrecidos, não só pelas terríveis verdades que afloram nas frases desconexas da Rainha, mas também pela inaturalidade de sua presença e de sua fala: o personagem alcança aqui altíssimos níveis de tragicidade.

O castelo de Dunsinane está envolto em pressentimentos de morte, quando Lady Macbeth vive seu mnemodrama noturno. O "objeto" mnemodramático, invisível, impalpável, adquire uma materialidade insinuante, em virtude justamente de sua ausência física: é o sangue. Lady Macbeth manipula-o e fixa-o com horror: 'lava as mãos" incessantemente, observa-as, cheira-as. A alucinação mobiliza todos seus sentidos. Suas visões giram em torno do objeto, as palavras saem de sua boca com dificuldade.

Os olhos esbugalhados não percebem a presença do Médico e da Dama: eles vêem apenas o interlocutor ausente. O sangue nas mãos e nas roupas dos dois regicidas é um objeto do passado, mas a condição mnemodramática o materializa, conferindo-lhe uma dimensão ilimitada: "todos os perfumes da Arábia..." Lady Macbeth é obrigada a limpá-lo ainda de suas mãos e essa manipulação abstrata evoca o esposo, a quem ela se dirige.

O procedimento é perfeito e já o conhecemos. Os mortos surgem atrás do interlocutor invisível: o Rei coberto de sangue, o espectro de Banquo...

Nenhuma outra página da dramaturgia ocidental dá uma imagem mais significativa da qualidade intrínseca do mnemodrama. Esta qualidade é de natureza alucinatória. Há uma dificuldade de fala que a atriz deve expressar com cuidado no monólogo de Lady Macbeth, e há a manifes-

tação de presenças ausentes, graças ao contato com o objeto. Seu esposo está no Castelo, não muito longe dela: mas ela fala com o Macbeth remotíssimo da lembrança, com o Macbeth temeroso (agora irreconhecível em sua coragem desesperadora) e fala de uma noite marcada pelo sacrilégio supremo. Trata-se de "lembranças", mas a "psicologia" está ausente. O tempo com suas mutações modificou sua natureza. A morte aperta os dois protagonistas trancafiados em Dunsinane. A viril impassibilidade da mulher rompeu-se: Lady Macbeth torna-se humana, abre-se para o remorso.

E é por isso que a lembrança do acontecimento carrega-se de uma intensidade superior à que é sentida no momento da ação. Entretanto, na ação real a tensão psíquica encontra seu desabafo natural, ao passo que na ausência da ação a pressão interior aumenta. Mas é também uma prerrogativa da memória dilatar e alterar as dimensões da experiência vivida.

Assim, no mnemodrama de Lady Macbeth — como em todo mnemodrama que tem como tema lembranças pessoais — percebe-se uma qualidade ainda indefinível, radicalmente diferente da lembrança pessoal e da reviviscência psicológica, que coloca questões fundamentais sobre a natureza da memória mnemodramática.

Outro tempo, outro espaço

N. deita-se no chão e parece estar imobilizado. Olhou através dos dentes de um pente de bolso e sentiu-se atrás das grades de uma prisão. Em seu mnemodrama aflora uma experiência infame de manicômios militares e de hospitais psiquiátricos. N. é um filho da guerra: em suas veias corre um sangue misto. O sórdido cabo que o vigia diverte-se atormentando por causa da cor da pele, da "raça" de seus pais... N. pede para ser solto da cama em que está amarrado para poder ir ao mictório: "Deixe-me ir mijar... deixe-me mijar... " O *leitmotiv* repete-se com monótona insistência em todos os tons que a força de persuasão pode inventar

Evidentemente o outro não atende ao pedido. Muda o tempo e o lugar. Agora N., sempre amarrado na cama, está em Anversa: passou-se um ano. Outra vez há um guarda de plantão, bestial como o outro, que o controla: "Deixe-me ir mijar... deixe-me ir... não?" Nos olhos de N. acende-se uma luz de esperteza e de desafio: com enorme dificuldade (como se estivesse realmente amarrado) ele se vira de lado, o suficiente para urinar lateralmente. E, enquanto urina, lança um olhar irônico de desforra para seu algoz. Durante o ano de internação aprendeu a improvisar, talvez com outros pacientes. Mas no começo de sua internação ele não sabia como fazer para urinar, estando deitado de costas. Também no início do mnemodrama ele *não sabe* improvisar.

Em estado de mnemodrama, o ator perde a memória global do acontecimento: embora conheça o que vem depois, no momento do transe ignora-o. O passado torna-se um futuro que deverá ser enfrentado. Lady Macbeth sonâmbula exorta o marido a vestir o roupão de dormir, a ir para a cama: com sua perturbação ele corre o risco de comprometer o plano. Como se a noite do regicídio não tivesse acontecido ainda.

Essa é a percepção distorcida do mnemodrama, inversamente comparável à dos condenados dantescos: "Como aqueles que têm vista ruim nós vemos as coisas, disse, que estão longe de nós: / quando se aproximam ou acontecem, é totalmente inútil / o nosso intelecto". No mnemodrama é o passado que, aproximando-se perigosamente, anula a percepção global do acontecimento, revelando assim uma estrutura psíquica diferente daquele "passado" contido na lembrança de natureza psicológica.

F., com os olhos parados, fixa a parede que está à sua frente: lágrimas correm em sua face. Articula sílabas mudas; depois, de seus lábios trêmulos sai inesperadamente uma vozinha absurda de menina que chama: "Mamãe... mamãe...", com a inflexão cansada de quem está implorando há muito tempo. Durante todo o mnemodrama de F. ouviremos apenas essa palavra: mas quantos anos de desolação, de alegrias fingidas, de esperanças inúteis, de rancor,

de resignação, de compreensão talvez, no fim... É um fluir de entoações, de ritmos diferentes, de timbres em mutação, de rupturas vocais, até diminuir e morrer num silêncio insatisfeito. Num mnemodrama de vinte minutos, quarenta anos de vida. F. dirá depois que percebeu um deslocamento no espaço cênico: em lugar da mesinha dos experimentos, ela sentia-se encostada em um biombo num canto do palco. Talvez uma infância introvertida, literalmente marginalizada e sempre ocupada em observar uma mãe indiferente?

No mnemodrama o tempo e o espaço padecem drásticas contrações. Períodos longos são condensados em tempos curtos, que contêm, porém, todos os elementos essenciais do acontecimento. Além disso, o ator, quando volta a si, acha que o seu mnemodrama durou só alguns minutos: fica maravilhado quando também perde suas dimensões objetivas: percursos e grandes distâncias são atravessados como se o ator usasse botas de sete léguas... A comparação com o conto de fadas não é casual, como veremos a seguir. Semelhante à transfiguração dos sonhos, que ignora a medida uniforme do tempo e do espaço, o mnemodrama passa com a sua leveza angustiante através dessas categorias como através de transparências que não impedem seus deslocamentos.

Diálogo com os mortos

H. ajoelhou-se, grita e chora. Sua dor é incontrolável: as lágrimas inundam seu rosto. O amigo morto no naufrágio de um barco à vela (a cor branca de uma caixa de papelão transformou-se na vela da embarcação) está diante dele. H. o vê, fala com ele, entretanto o chama como se estivesse fora do alcance. A sua vida parece cortada: nada de excursões, nada de mulheres — para que tudo isso, se ele já não existe mais? Das frases soltas emerge uma relação de amizade impregnada de um erotismo indefinível: uma fraternidade complexa entre dois jovens, grandes conquistadores de mulheres, alegres gozadores da vida. Com pudor e respeito penetramos nas sinuosidades de seu eu. Quando voltar a si

exausto, H. não lembrará nada do acontecimento. Com insistência perguntará a todos nós: "Que foi que eu disse? Que foi que eu disse?" Eis aí um mnemodrama com conteúdo autobiográfico que atingiu, porém, os níveis do transe total. No dia seguinte, durante a avaliação que normalmente se segue a todo mnemodrama, H. declarará com certo pudor: "Bem, eu deveria talvez ter vergonha de dizer isso, mas — hoje — estou feliz..."

O que mais impressiona no mnemodrama de H. é o entrelaçamento de intensidades vivas e de comportamentos lutuosos[15]. O morto está presente: portanto, para H., ele está de certo modo vivo. Entretanto, o choro desesperado do jovem prova a sua consciência da morte efetiva do amigo. Assim os limites entre a vida e a morte parecem confundir-se. Também o ausente que, evocado no mnemodrama, se materializa aos olhos do ator, é como se estivesse morto provisoriamente. Seu aparecimento tem algo de espectral. "Espectrais" eram para Artaud os personagens do teatro de Bali[16].

Desses diálogos com os mortos constela-se a história do mnemodrama, que se situa assim na linha divisória entre a irrealidade e a existência. o protagonista do mnemodrama vive a morte em primeira pessoa, o morto volta a experimentar uma expécie de vida. A vida dos mortos é complementar à morte dos vivos. Nada é definitivo. O mnemodrama é uma experiência mágica de vida e de morte. É um rito de iniciação. É a morte de uma consciência superficial de si e é a natividade tempestuosa, de uma autoconsciência que penetra nas raízes do ser.

Mnemodrama e representação

No âmbito do mnemodrama falado, a representação também revela possibilidades totalmente diferentes daquelas até então conhecidas. Para além do naturalismo e do estranhamento, para além da experiência vivida e da ficção histriônica, o mnemodrama revela a qualidade onírica do comportamento teatral[17]. O *perezivanie,* misto de vida e teatro, é

um equívoco cultural e lexical. O estranhamento, depurado da identificação, chega aos limites do abstrato. Trata-se de tentativas de interpretação do evento teatral por meio de parâmetros esquemáticos. Só as ciências humanas fornecem instrumentos idôneos para determinar a natureza autêntica do jogo teatral.

Na opinião do profissional, a prática do mnemodrama constitui um ótimo exercício que permite estabelecer um contato com a sua própria personalidade profunda. Pode-se dizer que o mnemodrama fornece ao ator um retrato inédito de si próprio, não contaminado por convenções fossilizadas, não deformado por estratificações culturais e por condicionamentos tecnológicos.

O mnemodrama coloca o ator diante da responsabilidade de seu envolvimento integral com o trabalho cênico: um compromisso de vida, pelo qual o ofício deixa de ser apenas uma atividade profissional mais ou menos gratificante. O ator descobre que em suas atividades empenhou apenas uma parte de si próprio. Talvez constate a sua condição dividida. A dúvida, uma vez aceita, torna-se fecunda.

6. O mnemodrama gestual

As técnicas do objeto cênico

O objeto teatral — de maneira recorrente ao longo dos anos — voltou a situar-se no centro das hipóteses de linguagem cênica elaboradas no Estúdio.

Nos "exercícios" sensoriais, que constituíam uma das primeiras etapas da "técnica psicocênica do ator", o objeto cênico era utilizado para treinar a sensibilidade do ator (um lenço passado entre as mãos para evocar com o tato a picada de um alfinete, um vidro vazio para "sentir" o cheiro ácido do amoníaco...) Nas "improvisações articuladas" os treinos sensoriais contribuíam para facilitar a concentração do ator na situação escolhida. No "relacionamento emotivo com o objeto cênico" o objeto tornou-se parte integrante da expressão cênica. No mnemodrama, enfim, o objeto, desvinculado de qualquer referência intencional, colocou-se no centro do evento de natureza do rito teatral, no qual a "representação" acontece em um estado de transe voluntário.

Nessas repetidas agressões contra o objeto, ia mudando a abordagem e a natureza do relacionamento entre o ator e seu parceiro inanimado. O mnemodrama pareceu ser o ponto de chegada desse ciclo de experimentações. Precioso instrumento de autoconhecimento e de enriquecimento pessoal, entretanto ele não poderia traduzir-se diretamente em expressão cênica. Durante anos o mnemodrama falado foi considerado o limite extremo das possibilidades de "abandono" técnico, a meta final da "descida" no eu. O itinerário parecia concluído. Depois, em 1974, surgiu uma nova hipótese de trabalho sempre em torno do objeto teatral.

No mnemodrama falado, após desencadear o evento, o objeto é geralmente posto de lado: a atenção do ator dirige-se para as presenças invisíveis com que ele irá travar um intenso debate. Mas há um momento em que a angústia inicial de morte ainda não encontrou expressão na palavra, sendo alimentada pela pura fixação no objeto por parte do ator. É

o momento da metamorfose simbólica: o objeto transforma-se em "outra coisa", preparando o terreno para as visões alucinatórias. A passagem sucessiva das visões para a palavra comporta um "esforço", como se no abandono se insinuasse um ato voluntário.

Seria possível imaginar uma técnica em que a introversão do abandono mnemodramático se transformasse espontaneamente em expressão exterior? Da atenta observação da fase inicial do mnemodrama, que, aliás, parecia conduzir para uma linguagem baseada exclusivamente na visão, nasceu um novo ciclo de pesquisas. Em contraposição ao uso intrumental do objeto no "relacionamento emotivo" — e, embora não intencional, também no mnemodrama falado — a nova técnica foi denominada, num primeiro momento, "relacionamento — jogo com objeto cênico", e posteriormente "mnemodrama gestual".

Brincar com o objeto

O objeto é neutro: um pedaço de pau, uma corda, um tecido, um papelão. O ator está deitado no chão: o jogo infantil nasce nesse nível e a neutralidade do objeto, em comparação com o objeto individualizado, deixa maior espaço para a criatividade e para a fantasia de quem "brinca".

Portanto, o relacionamento é lúdico: o objeto será observado, tocado, manipulado, a fim de experimentar as possibilidades de jogo que ele oferece, como também as transformações fantásticas a que se presta. Sucessivamente será experimentado o "relacionamento-jogo" como objeto individualizado, podendo-se constatar que, geralmente, sua individualidade é neutralizada e sua função descartada.

O objeto pode satisfazer às condições de jogo só quando deixa de ser o que é: o utensílio perde a sua qualidade utilitária.

Nem por isso, entretanto, a noção de jogo comporta uma valência hedonística. Ela significa que o relacionamento com o objeto é desinteressado, não dirigido para ações e cálculos de natureza psicológica. A expressão que brota

dessa experiência, na realidade, é o signo plástico de acontecimentos interiores que superam o cotidiano.

O "mnemodrama gestual", portanto, pode ser experimentado com um objeto neutro e com um objeto específico; pode ser individual e pode desenvolver-se entre dois parceiros (nesse caso, como veremos mais adiante, ele adquire características diferentes). A tipologia dessa técnica resume-se nessas quatro possibilidades, apresentando-se como uma hipótese de linguagem teatral baseada no gesto, mas ditada por aspirações profundas.

O jogo e a luta

O ator está deitado no chão e durante o minuto de escuridão vale-se dos procedimentos interiores predispostos para o mnemodrama falado. A luz é novamente acesa. De início, prevalece uma atitude de espera e cautela, para não dizer de temor: o ator estende a mão ou o pé, toca levemente o objeto, retrai-se. Observa-o, tenta novamente o contato. O objeto neutro — tábua de madeira, corda, tecido — presta-se ao "jogo". Ele é erguido, estudado com muita atenção, disposto nas mais variadas perspectivas em relação ao corpo do ator. O ator envolve o objeto ou deixa-se envolver por ele: traça variadas coreografias corpóreas ao redor daquele elemento que, por si só, é insignificante. O jogo apodera-se do ator no bem e no mal. O relacionamento com o objeto torna-se mais estreito: é um corpo estranho que se infiltrou em seu corpo, tornando-se matéria de seu gesto interior. O jogo para o qual ele, fascinado, se deixou atrair, agora o domina: é um jogo tirânico. O objeto agora é uma coisa viva, uma presença simbólica amiga ou inimiga, que subtrai do ator o controle dos acontecimentos: o brinquedo impõe as regras do jogo ao jogador.

S. parece um Prometeu acorrentado à rocha caucásica: amarrou a corda em torno de seu corpo num amaranhado indestrinçável, seu torso experimenta uma servidão que lembra estátuas de Michelângelo. O suor goteja de seu cor-

po, que se debate nos vínculos frustrantes da existência ou de heranças anteriores. Cai ao chão, fica de joelhos: incessantemente as mãos descobrem — ou é a corda que descobre — novas torturas fantasiosas. Deitada de costas, D. colocou o bastão verticalmente sobre seu ventre: um símbolo fálico? Talvez. Mas eis que ela sobe com os pés ao longo daquele "tronco" de maneira simiesca: desce, volta a subir com incrível rapidez. A cena poderia ser grotesca se não apresentasse uma carga de autêntica animalidade. Ou é uma reminiscência? V. brinca com o aparelho telefônico que lhe foi proposto para o experimento. Confecciona pulseiras pretas com o cabo. Mas a pulseira é traiçoeira, amarrou seus pulsos com um nó: apesar dos muitos esforços, V. não consegue livrar as mãos erguidas no ar. Sente pânico, joga-se ao chão, debate-se entre leves gemidos. Por fim, entrega-se a um longo sono. B. apanhou um corda enrolada e, deitada, colocou-a sobre seu ventre: olha para ela horrorizada. Arrasta-se no chão com o olhar hipnotizado pelo pequeno monte de corda (ou são vísceras?) que ela mantém em equilíbrio sobre o ventre. Em seguida, pega-o, levanta-se, ajeita na cabeça aquele embrulho, desmancha-o: agora parece uma górgone com a cabeça cingida de serpentes. As serpentes soltam-se, em uma mudança contínua de identidade do objeto, sendo agora recolhidas e aconchegadas ao peito como um recém-nascido. Os membros delicados mexem-se enquanto a mãe ilusória os acaricia, os embala: depois param. B. está imóvel: de suas mãos entreabertas solta-se e cai no chão o pequeno cadáver de corda. B. afasta-se arrastando os pés como se de repente tivesse ficado velha. Apanha outra corda, estica-a de baixo para cima e puxa: com a água imaginária que desce do chuveiro ela toma um banho lustral... (Essa figuração foi utilizada no *Leviathan*[1] para a cena das guerras.) As imagens do "mnemodrama gestual" oscilam entre abstração absoluta e a suspeita de acontecimentos passados: mas a expressão fica teatralmente alusiva. O objeto inspira gesto de essencial alegoria.

No "mnemodrama gestual" a dois os comportamentos mudam. O início é idêntico: dispostos um de cada lado, os

dois atores estendem as mãos, exploram o objeto. Mas, na hora da manipulação, o objeto resiste ao controle pela mão do parceiro: opera-se o primeiro contato entre os dois. Cada um separadamente do outro começava a estabelecer um relacionamento com o objeto: agora não está mais sozinho. Há uma presença estranha cujas intenções são desconhecidas. Os dois parceiros entenderam que devem medir forças um com o outro. O jogo solitário transforma-se em luta. O objeto despe-se de seus valores simbólicos tornando-se um meio de comunicação. Mas as transfigurações que ele provocava encarnam-se agora nas atitudes que os dois corpos adquirem em seu relacionamento recíproco. Agora é uma combinação fantástica de corpos e objeto que está buscando um diálogo abstrato: uma comunicação que nunca transgride seu código. Nunca as mãos se tocam, nunca os pés se entrelaçam: só há contato através do objeto. A natureza simbólica da expressão nunca recai num relacionamento naturalista: quando, em raríssimas exceções, o relacionamento físico é direto (uma mão que se apóia no corpo do outro, um pé que afasta o corpo do parceiro), ele é percebido como uma espécie de intrusão incômoda que logo é eliminada. Mesmo em estado de transe essa regra "estilística" é escrupulosamente seguida pelos dois parceiros.

A parábola do evento apresenta desenvolvimentos variados. A fundamental ambivalência dos sentimentos humanos nunca se revelou tanto nessa técnica expressiva. Com seus longos cabelos, T., acaricia o bastão que O. segura horizontalmente. Agora O. se levanta e faz rodar o bastão em torno do corpo de T., que se enrola nele com langor. Mas a rotação aumenta, torna-se frenética. Uma agressividade inesperada explode entre os dois: o jogo encarniça-se em abstratos furores. Finda a luta, reaparece a doçura... Entre R. e H., ao contrário, a comunicação é difícil: diante das propostas de H., R. oferece resistência. O bastão intimida-o: foi colocado entre ele e sua parceira. Um antigo sinal de guerra? R. move-se de quatro, mantendo-se distante do objetivo temível. A imitação de um felino selvagem é perfeita. Não é a primeira vez que a fuga para a animalidade é sentida

como única defesa contra o perigo por parte de R., cuja ascendência é africana.

Os estranhos hieróglifos traçados no espaço cênico durante um experimento de "mnemodrama gestual" nada têm em comum nem com a dança, nem com a mímica, nem com qualquer outra expressão corporal. Certamente, eles propõem uma nova hipótese de linguagem teatral.

Uma gestualidade visceral

Nessa nova versão do mnmodrama, a angústia, onipresente, incorpora-se ao gesto. É uma angústia transferida. Parece abrir-se para a expressão mais facilmente do que no mnmodrama falado. O corpo, como veículo de expressão, parece muito mais disponível e maleável que o conceito e o discurso. Nasce daí uma gestualidade visceral, totalmente diferente de qualquer tipo de gestualidade estetizante ou expressionista. Age, aqui, uma necessidade quase biológica, não uma criatividade mental: essa gestualidade é a tradução de acontecimentos psíquicos subterrâneos por meio de sinais físicos. Nesse âmbito, a comunicação é apenas um corolário. Não pré-estabelecido. Por isso, é dotada de um poder de contágio que não se encontra em nenhuma composição racional.

Entretanto, contrariando as aparências, é preciso salientar que a linguagem do "mnemodrama gestual" não é uma linguagem de corpos, segundo a acepção atualmente em uso. Pode criar confusão o fato de ser uma linguagem muda que se vale da intermediação corpórea: na realidade, ela é a manifestação de impulsos internos que se corporificam para se expressar. Nasce da profundidade, não é fruto de estímulos periféricos.

O material que emerge é tão rico que se presta naturalmemte a ser utilizado no palco. O *Leviathan* foi elaborado em grande parte a partir de experimentos de "mnemodrama gestual" registrados em vídeo-teipe durante alguns meses e sucessivamente coordenados de acordo com um esquema de

roteiro teatral. Sua força de impacto nascia, sem dúvida, dessa origem que não se diluía nas necessárias adaptações ao tema. Ao longo da parábola desse espetáculo difícil, acontecia que os atores caíam novamente no estado de transe que caracterizava as longas noites de experimentos no laboratório.

Transe e virtuosismo em Bali

No teatro de Bali ficamos surpresos com a coexistência de um extraordinário virtuosismo técnico, devido a uma educação teatral iniciada desde a infância, e de momentos de transe inclusive violentos. É lícito perguntar como conseguiram substituir um ao lado do outro, naquela rigorosa tradição teatral, comportamentos teatrais diametralmente opostos: o primeiro fruto de um excepcional controle muscular e nervoso; o segundo, fruto de um abandono de origem e natureza remotíssimas. Disciplina rígida, pomposa e ritualidade primitiva convivem no mesmo contexto[2].

A prática do "mnemodrama gestual" permite formular um hipótese que nasce da experiência do transe e de sua transposição para o teatro.

Quando tentamos extrair das tomadas em vídeo-tape algumas seqüências de intensa expressividade a fim de inseri-las no *Leviathan,* os corpos dos atores — apesar do treino mímico e acrobático — não tinham condição de repetir os movimentos que, no momento da criação, pareciam ser tão fáceis e rítmicos. O transe dava aos jovens corpos uma leveza próxima ao estado de levitação. Em comparação com os movimentos elegantes e vertiginosos que se desenhavam no vídeo, as tentativas de reproduzi-los resultavam grosseiras e caricaturais, Os atores pareciam anjos caídos, impedidos de voar pelas mesmas asas que os ajudaram a "voar" no transe mnemodramático.

Voltamos ao teatro de Bali, a hipótese é a seguinte. Lembrando os acontecimentos do transe, e conscientes de que no espetáculo ritual não seria possível recuperar inte-

gralmente as expressões corporais em sua flutuação espontânea, os atores ou os sacerdotes de Bali, desde tempo imemorável, desenvolveram um conjunto de técnicas cênicas que configurasse um testemunho virtuosístico daquelas altas manifestações rituais. O virtuosismo dos atores de Bali, alternando-se com episódios programados de transe, seria, portanto, a codificação sofisticada de uma gestualidade que teve sua origem no rito primitivo.

7. O mnemodrama visionário

Um mnemodrama de grupo

Chegamos quase inesperadamente ao território do "mnemodrama visionário". Estávamos experimentando uma extensão das técnicas do "mnemodrama gestual" mediante a utilização de remotas "identificações coletivas" que constituíam o ponto de partida da "técnica psicocênica do ator". No decorrer dos experimentos insinuou-se um acontecimento novo, de contornos não muito bem definidos. Era preciso isolá-lo e criar as condições para uma expressão livre, desvinculada dos esquemas das técnicas anteriores.

As motivações da nova pesquisa eram duplas: em primeiro lugar, sentia-se uma exigência de "coralidade" (ausente no mnemodrama falado e no mnemodrama gestual) que aproximasse o isolamento do laboratório da prática concreta da vida teatral. Em segundo lugar, sentia-se a necessidade de agredir de maneira diferente o silêncio inicial, tão intenso e tão concreto, que antecede a palavra no mnemodrama falado e a ação no "mnemodrama gestual". Aquele silêncio escondia visões em que deixavam de ser expressas. A palavra logo o envolveria na sua sonoridade conceptual; o gesto, em suas imagens físicas. Nessas técnicas, a visão era apenas uma etapa da passagem em direção ao acontecimento principal. Nos Mistérios eleusinos a *epópteia* representa o momento supremo da iniciação[1]; nos ritos de iniciação das culturas primitivas, o desvelamento dos objetos sagrados é o resultado de um longo aperfeiçoamento ritual[2].

Era inevitável questionar o mnemodrama falado enquanto apenas mascaramento de acontecimentos interiores mais radicais e o "mnemodrama gestual" como a tradução dinâmica de situações psíquicas mais profundas.

Em Vallepietra, no fim da Festa, o objeto misterioro com três rostos de fisionomia bizantina, impropriamente chamado Trindade[3], está no centro de crises coletivas de angústica e de recuperação vital (até o exibicionismo obsceno), que repetem antigos acontecimentos de natureza orgiástica. Em Rajano, por ocasião da festa de São Venâncio, as pedras são objeto de um culto que atrai os fiéis num âmbito mágico pré-cristão[4]. Nas Festas arcaicas que sobrevivem nas zonas rurais da Itália centro-meridional, a visão do objeto do culto provoca na coletividade participante estados psíquicos próximos do transe. Na unicidade da imagem sagrada convergem as individualidades dos fiéis, que voltam a reconstituir periodicamente um organismo social vivo. O enorme desgaste de energias psíquicas, longe de ser desperdiçado, flui para uma renovada solidariedade de grupo. A teatralidade intrínseca dessas festas remete a um estágio de vida teatral ainda não traduzida em espetáculo.

Nós não podemos participar diretamente dessas Festas que observamos como simples espectadores: não podemos compartilhar daquela fé de origem ancestral, ligada a condições históricas, sócio-econômicas e culturais próprias dos grupos participantes. Nem teria sentido imitar essas cerimônias em nossas representações teatrais, porque incidiríamos num folclorismo insincero e reduntante. Entretanto, desses contatos podemos extrair preciosos ensinamentos: não nos interessam nem o conteúdo religioso da Festa, nem as formas da liturgia; interessam-nos apenas os comportamentos profundos que agem no acontecimento festivo e que estão na raiz da vida teatral[5]. A Festa, que sobrevive nas regiões do Lázio, do Abruzzo, da Campânia e da Pulha, é um teatro arcaico, sobre cujo "sentido" é necessário refletir.

Nos últimos dois anos, as experimentações sobre "mnemodrama visionário" foram desenvolvidas juntamente com a pesquisa "de campo" sobre a Festa como fonte viva de notícias sobre comportamentos teatrais originários.

Um grupo de sete jovens coloca-se no fundo da sala do laboratório com o rosto voltado para a parede. Apagam-se as luzes. O objeto escolhido para o experimento é colocado no chão, em cima de uma mesa ou pendurado na parede. A luz é novamente acesa. Lentamente, com ritmos diferentes (de acordo com a disponibilidade interior), os atores viram-se e olham. A descoberta do objeto é um momento de grande teatro: em cada um deles surgem visões perturbadoras que transfiguram o objeto e que nós podemos intuir pelas expressões dos rostos, pelas movimentações surpreendentes dos corpos. O grupo é uma cristalização de angústias. Na festa popular autêntica, a angústia é sempre a primeira fase do acontecimento festivo[6]. Aqui, uma tensão comum liga aos olhares dos jovens ao objeto. Há os que ficam paralisados pelo espanto, os que olham obliquamente, os que se abrem um sorriso de desejo, os que se ajoelham, os que não suportam a visão e viram o rosto novamente para a parede.

Uma moça, porém, dá alguns passos em direção ao objeto. Logo um jovem a ultrapassa correndo, mas pára assustado com seu instintivo atrevimento. Um outro caminha ao longo da parede, seus olhos estão dilatados por causa da ameaça representada pelas estruturas imóveis da "coisa". Mesmo para nós, que participamos involuntariamente dessa lenta cerimônia, a "coisa", na sua imobilidade espectral, vai adquirindo vida em conseqüência dessas intensidades que lhe são dirigidas. Num certo momento, as atenções e os corpos convergem para ela, mesmo mantendo uma distância quase reverencial. Em alguns a contemplação parece fixar-se num zênite imóvel; em outros, parece fluir numa sucessão onírica de imagens mutáveis.

As linhas de comportamento seguem itinerários pessoais que se cruzam, divergem, chocam-se, afastam-se... O diálogo mudo das angústias, das ternuras, das solidões, das adorações desenvolve-se num mistério que jamais será desvendado. Para F. uma porta fechada transforma-se no útero

materno, um útero peludo, dentro do qual ele aguarda o seu nascimento. J., vendo um trapo vermelho, joga-se ao chão uivando: é uma mancha de sangue e, segundo a lei mosaica, o sangue é impuro (o passado de J. é povoado de guerras e atentados...). Para Z. o telefone torna-se um feto preto que ela esconde debaixo da saia: parece grávida, alguns acariciam seu ventre respeitosamente. Ajoelhados, L. e N. acariciam suavemente um vaso de flores, preto, sem tocá-lo com os dedos. R. exorciza-o de longe com os olhos inflamados, arrastando-se ao longo das paredes como uma sombra de ódio.

Mas antes que essas intensidades contemplativas se resolvam numa lastimável manipulação do objeto, convém fazer uma pausa (antigo hábito teatral...) e refletir sobre alguns aspectos desse drama das visões.

As duas memórias

No mnemodrama visionário os atores são portadores de símbolos . Na sua interioridade opera-se uma "transubstanciação" do objeto que exclui qualquer possibilidade de referências realistas. O discurso visionário, apesar de sua materialidade visceral, é abstrato: sua linguagem utiliza metáforas visuais. Embora a transferisse para uma atmosfera distensa, o mnemodrama falado utilizava certa "lógica" dos sentimentos: a experiência mnmodramática estava vinculada às normas da comunicação verbal. No mnemodrama visionário não existem presenças alucinatórias com que estabelecer um relacionamento discursivo, a visão não obedece a esquemas lógicos. A linguagem do mnemodrama falado é a palavra, a linguagem do mnemodrama visionário é a visão.

Será lícito, então, falar ainda em memória (aqui e até no "mnemodrama gestual")? E que espécie de memória é essa, já que não parece ser feita de "lembranças", nem pessoais nem ancestrais? Penetramos no território de uma memória onírica, que extrai sua matéria-prima de emoções corpóreas e de visões indefiníveis, fluidas, sobre as quais não agem os poderes da mente. Comparada com essa

memória, a palavra parece um instrumento sumário de expressão.

Começamos, então, a perceber em nós a presença de duas memórias: a memória da vigília, estruturada conceptualmente e submetida às necessidades utilitárias da sobrevivência, e a memória do sonho, alheia às sujeições hierárquicas da mente, mas governada por leis e motivações desconhecidas. Nesse itinerário subterrâneo, por que razão, nós, do laboratório, perseguimos essa segunda memória? Antecipando algumas conclusões, podemos dizer que a memória intelectual dirige as lembranças segundo os rígidos parâmetros do conhecimento "prático": do ponto de vista teatral, ela encontra expressão num naturalismo psicológico obsoleto. A outra memória abre horizontes inexplorados para um novo teatro do homem.

Uma temporada no inferno

Em maio-junho de 1978 o Grupo de Pesquisas do laboratório submeteu-se a um exercício intensivo, visando a uma manifestação pública que receberia o nome de "A dimensão perdida"[7]. No período preparatório, uma prática constante do transe desenvolveu nos atores uma familiaridade crescente com o objeto proposto nos vários experimentos. Alguns atores aproximavam-se do objeto, tocavam-no, acariciavam-no, alguém tentava levantá-lo. Mas a manipulação aparecia ainda como um ato impróprio, de certa forma até sacrílego. Entre os participantes parecia existir um acordo tácito que estabelecia a intangibilidade, quase a sacralidade do objeto.

Mas surgiam as tentações... Logo depois do início das apresentações públicas o sacrilégio é consumado: de repente, o objeto passa a ser manipulado, jogado ao chão, roubado, maltratado, levado em procissão... Nesse insidioso itinerário interior defrontamo-nos, pela primeira vez, com a violência.

Aconteceu com um velho adereço cênico: um cabide do século XIX, com seus braços em forma de gancho (para

pendurar casacos e chapéus). Só quando se acendem as luzes é que percebemos que ele projeta nas paredes sombras temíveis. Desde as primeiras reações dos participantes percebemos intensidades contrapostas. N. e P. agacham-se aos pés do objeto; enlaçando o tronco com os braços. R. ajoelha-se. Parece que estão adorando o objeto. É uma penca humana apertada ao redor da silhueta do cabide, animando-o com suas visões. De repente, A., com violência, abre espaço entre eles, agarra o objeto transformado em fetiche e o abandona a um canto da sala. Os outros ficam magoados: P. chora desesperadamente. Então D. afasta-se da parede de fundo, vai buscar o objeto e o coloca de novo no centro. Teimoso, A. tenta tirar o objeto outra vez. Começa uma prova de força, na qual todos ficam envolvidos (sem que se verifique um enfrentamento físico entre os contendores). Alguns braços do cabide quebram-se, sobrando apenas tocos lascados. A., rodeado pelos outros, inicia um redemoinho furioso. N. e P., uma atrás da outra, caem ao chão arrastadas pelo redemoinho e acompanham ansiosas os resultados da briga. N. soluça em silêncio. D. não cede ao adversário. As forças de A. parecem ilimitadas: agitando vertiginosamente o objeto, procura livrar-se de quem disputa com ele a sua posse. Uma lasca entra profundamente na mão de D.: o sangue jorra, alaga o chão. Tento interferir, mas não consigo apartar o duelo. D. cai no seu próprio sangue, só agora parece perceber o ferimento. De posse do objeto, A. volta a colocá-lo violentamente no canto da sala, como se quisesse fincá-lo no chão. Os outros olham estarrecidos. Há medo, hostilidade; um grande silêncio toma os participantes. D. sai do estado de transe, vê o sangue, vai até o hospital para fazer um curativo. Na penumbra, assistimos a tudo isso magoados. Perguntaremos a nós mesmos se essa experiência deve ser abandonada.

Mas a violência, mesmo desencadeando-se sem freios naquele perigoso estado de transe, não foi além dos limites rituais: os adversários nunca se atacaram diretamente. Mesmo a comunicação da agressividade efetuou-se simbolicamente através do objeto cênico.

Mais tarde ficamos sabendo que não se tratava de puro e simples desejo de posse e nos dias seguintes constatamos que aquela violência tinha motivações que poderíamos chamar "ideológicas", não resultando quase nunca do desejo de posse. Para alguns, o cabide era um ídolo ou uma divindade para ser adorada. para outros, por exemplo, como A., ele parecia com uma entidade maléfica que devia ser afastada e destruída. O conflito eclodiu entre duas visões diferentes e não-egoísticas, cada uma das quais sentiu a necessidade de impor-se à outra. Uma espécie de guerra de religião.

Mas o perigo é real. Agora, noite após noite, vivemos na expectativa angustiada do hóspede inesperado: a violência, pontual como o Convidado de pedra, volta a aparecer.

Faremos uma tentativa extrema para banir esses choques da área do laboratório. Mas é justo retroceder diante da experiência agressiva? As dúvidas são muitas. Talvez a violência esteja latente em nós, sempre pronta a atacar; talvez seja inevitável que essa viagem ao inferno implique confronto com seus demônios interiores.

E finalmente, nesse túnel de angústia em que se transformou o nosso caminho, o vislumbre de um novo horizonte.

Decidimos colocar o objeto a uma altura inacessível. Os atores deverão voltar à pura contemplação, como nos primeiros momentos destas experiências. Para essa variação, escolhemos um arco de brinquedo, daqueles que as crianças empurram com um pauzinho.

Com a cabeça erguida os atores andam debaixo daquele objeto suspenso no alto: as mãos esticam-se na inútil tentativa de alcançá-lo. No grupo há desejo e decepção. Logo, porém, nossas intenções são frustradas. Com pulos incomuns que — após nossas experiências — só podem ser atribuídos aos estados de leveza (levitação) que já tínhamos observado no "mnemodrama gestual", o arco é tirado do gancho e trazido de volta ao chão. Recomeça a expectativa angustiante da violência.

Mas não. Após alguns impulsos de agressividade, após algumas momentâneas apropriações, verifica-se um fato novo. Mesmo se estranhando um pouco, os jovens acabam envolvendo-se progressivamente num comportamento inédito. Após colocar-se dentro do arco, A. atrai para esse espaço N., que está bastante assustada: a moça fica feliz. Em seguida, talvez por sugestão dela, os dois movem-se ajoelhados e introduzem no arco um outro participante que aceita o convite; os três aproximam-se de um quarto participante e depois de um quinto e de um sexto que estava isolado numa solidão surpreendente: e assim, todos reunidos no pequeno diâmetro do arco, ficam ajoelhados sorrindo um para o outro, trocando olhares luminosos.

Na sessão seguinte, o comportamento repete-se com uma bola preta (pendurada a uma altura praticamente inacessível, acaba sendo alcançada com pulos simiescos). O objeto poderia perturbar. Entretanto, após algumas disputas, ele é colocado no chão e então, um por um, dispostos em círculo, os participantes sentam-se e colocam as mãos estendidas sobre a bola: parece a garantia de um início de conciliação.

O conflito dos símbolos antitéticos parece acalmar-se através de uma comunicação ainda superficial, na qual o objeto torna-se garantia de solidariedade para todo o grupo.

Na temporada seguinte (1979), dedicada especialmente ao estudo das analogias entre mnemodrama e festa arcaica[8], consolidou-se entre os participantes um conhecimento recíproco a nível de transe. Em certos momentos, parece estabelecer-se uma linguagem simbólica e até uma idêntica visão do objeto entre alguns componentes do grupo. A violência emerge ainda, mas a comunicação articulada com crescente freqüência atenua seu impacto.

Pronunciei com cautela a difícil palavra "solidariedade": uma hipótese frágil, pronta a desfazer-se. Ainda não podemos afirmar que a tendência à agregação não tenha sido apenas ocasional. Ou será verdade que o itinerário aporta numa pálida praia de incipiente solidariedade humana, após enfrentar os monstros inevitáveis da violência? E, nes-

se período, a violência (ritualizada) será uma etapa obrigatória, para sair dos conflitos interiores e vislumbrar os primeiros sinais de uma nova fraternidade?

A experiência do mnemodrama de grupo é recente demais para autorizar qualquer ilação.

Um campo magnético

Nos momentos de violência ou de extrema angústia, eu caminhava entre os participantes, observando de perto suas reações e controlando o desenvolvimento do mnemodrama: o evento já transbordara de seus limites oníricos, invadindo perigosamente a vida real. Minha intervenção tornava-se, então, necessária.

Durante essas "inspeções", os atores não percebiam minha presença. No estado de transe profundo estabelecia-se entre eles um campo de tensões que excluía qualquer presença estranha: sua percepção tornava-se seletiva. Sem possibilidade de erro, escolhiam apenas as pessoas envolvidas naquele jogo de forças psíquicas. Eu andava no meio deles como um fantasma, para eles eu era realmente um fantasma: uma sombra inconsistente comparada às substâncias essenciais e imponderáveis em que se manifestava seu eu profundo. E, em certo sentido, eles tinham razão.

Nas sondagens realizadas após cada sessão do laboratório, a maioria dos atores declarava não ter percebido a minha presença, outros diziam que me tinham percebido como "um vulto indistinto", outros ainda como uma entidade "sem encargo".

No mnemodrama estabelece-se, então, um espaço de qualidade emocional não-sujeito a uma avaliação física: impregnado de uma densidade existencial, ele tem um referencial de medida que não é a mesma do espaço em que nos movemos em estado de vigília. O termo "êxtase" (*ek-stasis*) alude a esse "estar" num espaço situado fora do espaço físico. Na cidade de Cocullo, na região do Alto Abruzzo, no momento da "despedida" do Santo, todo o grupo de romeiros de Atina canta e chora ao som das cornamusas, recuan-

do em direção à saída da igreja com os olhos fixos na estátua de São Domingos Abade. É um momento de angústia e de desespero que contagia a todo mundo. A poucos passos do cortejo que recua, avança uma multidão de objetivas fotográficas, de máquinas de filmar, de flashes que piscam ininterruptamente seus relampejos: os romeiros não vêem nada. Estão em comunicação extática com o objeto sagrado. No meio daquela multidão de turistas estrangeiros, repórteres, pesquisadores, eles movem-se num espaço emocional onde se instaura um circuito magnético que envolve a estátua imóvel ao fundo da nave[9]. O comportamento festivo confirma o experimento feito no laboratório.

No mnemodrama, esse espaço "ritual" caracteriza-se pela natureza específica das relações interpessoais que são sempre mediadas pelo objeto. Até mesmo os olhares dos participantes raramente se encontram e nesses casos adquirem uma expressão interrogativa: procuram interpretar o comportamento do outro. Logo, porém, os olhos voltam-se para o objeto, magnetizados pelas visões que ele desperta. Quando os olhares se confrontam, torna-se iminente a inserção do mnemodrama na vida real e as conseqüências podem ser perigosas em razão da agressividade. O objeto perde seu poder, os dois adversários enfrentam-se diretamente. Nesses casos o experimento frustrou-se. Na melhor das hipóteses coloca questões a respeito dos limites entre comportamento ritual e vida real.

No campo "magnético" do mnemodrama, entretecido de fortes influências recíprocas, a materialidade do real não interfere. Esse "campo magnético" é o espaço em que se manifesta a quintessência existencial do grupo participante.

Morte do tempo

No mnemodrama falado, o tempo sofria bruscas contrações, que condensavam em rápidos flagrantes a duração real dos acontecimentos. Essa subversão do tempo histórico multiplicava-se na percepção do ator, o qual, no fim da experiência, avaliava em poucos minutos a duração de um

mnemodrama que se desenvolvera, suponhamos, em uma hora.

O mnemodrama visionário parece acentuar essa ação redutiva. Algumas vezes a consciência onírica percebe uma sucessão de visões e, portanto, um sentimento do tempo, mesmo que não seja claramente delineado. Outras vezes, a visão fixa-se, dando origem a uma contemplação estática. (quando não é perturbada por conflitos laterais). O tempo pára: a visão consome-se em si própria sem se decompor em unidades de tempo.

Essa situação psíquica presta-se a ser interpretada numa perspectiva mística; mas pode também ser relacionada com as teorias psicanalísticas sobre a "atemporalidade do inconsciente"[10].

Assim, nessa área ultrafísica em que penetramos, as formas kantianas do tempo e do espaço não se qualificam mais por uma objetividade inerte, em que se insere a nossa vida cotidiana. Trata-se de uma área dominada por um tempo e um espaço raiados de tensões em que o eu perde seus limites em relação ao "tu". Configura-se uma condição psico-orgânica que une os participantes a uma espécie de "consangüinidade provisória", diferente de qualquer outro tipo de agregação afetiva, familiar, social; mas que marca profundamente o grupo, mesmo fora do ambiente do laboratório.

Terceira Parte

O tempo e a memória

8. A guerra de Cronos e Mnemósine

Presença do passado

A esta altura, a longa experimentação abre-se para um novo conhecimento da "memória" e do *drama* que, acoplados, dão vida ao termo mnemodrama.

Entretanto, cultivando o dom da surpresa, tão caro a Zeami e a Brecht[1], ficaremos espantados com esse absurdo cotidiano que é a "presença" do passado na lembrança: um "presente" passado que se torna um "passado" presente. Ele está bem consciente de que é passado, mas renega essa condição na tentativa de instalar-se de novo no movimento do tempo. O passado quer voltar a ser "um acontecimento", mas "o que acontece" ocorre em relação a algo que está parado: o passado justamente. Este, enquanto quantifica o progressivo afastamento do "presente" de si próprio, rebela-se contra esse papel de meditação do tempo: e quer ser aquele "presente" que é fruto dessa sua quantificação. Essa é a antinomia do drama da memória.

Mas — para concluir essa breve estratégia socrática — o retorno "sobre seus próprios passos" não reconduz ao ponto de partida. O tempo não é uma moviola e a lembrança não é uma versão fiel do original.

O "passado presente" tem uma estranha qualidade — teatral —, que será explicada posteriormente.

A memória mítica

O tempo, avançando para o futuro, nivela pouco a pouco a perscpectiva das coisas passadas: as lembranças desbotam em grafitis traçados a bico de pena em nossa memória. Amontoados sobre esse fundo, os eventos — fatos, emoções, visões — perdem sua carga emotiva: doravante exânimes, permanecem iguais a si mesmos, arquivados se-

gundo a hierarquia de valor que lhe atribuímos. É assim que os reecontramos, quando a ansiedade da atenção projeta-os superfluamente. Essa é nossa memória "histórica".

Mas o tempo em seu processo descarrega naquele passado outros "presentes" que entram em contato com lembranças anteriores. Um trabalho subterrâneo, feito de realizações psicoquímicas, reelabora clandestinamente esse material "histórico". As lembranças parecem vir à superfície, mas já não são as mesmas. Mudam de feição. Nós, encarniçados no cálculo diário dos lucros e das perdas, não percebemos isso: temos certeza de que o *nosso* passado está sempre ali à nossa espera, imutável. Algumas "inspeções" esporádicas nos confirmam essa certeza.

Mas a memória histórica é um engano. Se nos acontece de penetrar no círculo do passado, aquelas lembranças acordam de seu sono cartorial, estiram seus membros entorpecidos pela imobilidade, como os corpos sepultos no Vale de Josafá ao soar da trombeta do Juizo Final, e põem-se em movimento. As lentíssimas osmoses, as insensíveis alterações operaram nelas inesperadas metamorfoses. Sua aparente passividade carregou-se de novos significados e novas intensidades. A memória histórica dissolve-se e, em seu lugar, toma corpo a memória mítica, na qual nada é definitivamente passado e tudo excita e se multiplica. No seio da Mnemósine fervilha um magma de materiais mnemônicos que absorvem as mais remotas pulsões orgânicas. As novidades recentes que o tempo deposita naquele cadinho são absorvidas na insônia dessas efervescências sepultas. Assim, lá no fundo, as coisas perdem os contornos definidos pela memória "histórica" e, quando reemergem em alucinações, são portadoras de "outra coisa": máscara de perturbações mais radicais que as lembranças circunscritas ao tempo individual.

É por isso que aqui chamamos mítica a memória parahistórica: porque ela mitifica o passado. Doravante a expressão será usada como fórmula técnica.

Uma guerra fraterna

O mnemodrama é um campo de batalha onde duas potências fraternas e rivais — Cronos e Mnemósine — travam uma guerra perene. O duelo é insensato: não pode terminar com a derrota definitiva de um dos dois contendores. O Tempo deixaria de ser percebido sem a medida da Memória que assinala seu transcorrer; a Memória, sem o transcorrer do Tempo, perderia sua identidade. O Tempo desenrola-se como um novelo, a Memória segura uma ponta. Na mitologia grega, Mnemósine e Crono são filhos de Urano e de Gaia: são, portanto, irmão e irmã e ambos Titãs (lembrar as dimensões dos eventos mnemodramáticos).

Mas o cordão umbilical (o nexo lógico) que liga Crono e Mnemósine não impede seu tenaz antagonismo (e antinomia). Empurrada para o seu canto pelo transcorrer do tempo, Mnemósine não se conforma em ser relegada ao gueto do passado. Está em sua natureza, no fato de ser memória, a necessidade de tornar a ser tempo presente. A Memória se define como desejo de presença: até mesmo os episódios mais destrutivos, as angústias de morte, os pesadelos da infância, superando qualquer instinto de prazer, amontoam-se junto ao limiar do presente.

Mas o presente a que Mnemósine aspira é um presente "poético": ela despreza a terrena materialidade do tempo concreto, tanto quanto Crono repele as visões abstratas da memória. Existe uma incompatibilidade orgânica entre os dois Antagonistas e uma avaliação oposta do real: para o Tempo, o passado é história encerrada; para a Memória, é mito crescente. Desse modo Mnmósine, mãe das Musas, trava sua grande batalha cultural contra as leis inexoráveis do devenir. O Tempo, para que sua lei seja vigente, rechaça a Memória para o limbo do não-ser. Mnemósine é uma entidade astuta que tem a intuição dos momentos propícios. Quando as malhas do presente parecem alargar-se sob golpes imprevistos, ou o tempo caminha mais lentamente por sua própria exaustão, ou inesperadas emoções abrem espi-

rais no âmbito denso das horas viventes, a Memória irrompe por essa abertura com a impetuosidade de uma enchente que rompeu as barragens. O Tempo, pego de surpresa, recua enquanto a Memóra joga seus eventos com uma intensidade multiplicada nesse presente reconquistado.

São raras essas ocasiões de pausa e conhecimento na descontrolada aceleração do nosso tempo: mas o mnemodrama predispõe ritualmente oportunos espaços interiores para essas representações. Então, o vivido recomeça a viver — mas um viver diferente —, o passado histórico volta a ser futuro mas mítico —, que se anuncia às portas de um presente que é onírico. A visita devastadora segue a sua parábola.

Depois, Mnemósine se retira rapidamente deixando cansados os corpos; mas, divinamente, leves os espíritos.

O domínio cruel

Pode acontecer que o ator se apresente ao experimento do mnemodrama falado com o inexpresso propósito de enfrentar um tema pessoal específico, que lhe parece da primordial importância. Mas, no momento de dar início à expressão, uma imprevista onda psíquica vinda "de baixo" começa a envolvê-lo, varrendo seus programas mentais e impondo com violência irresistível um tema inesperado. Como um fiapo de palha, o eu do ator, com suas honestas intenções, é arrastado por uma violência que tem a força de um destino. O Tempo é por definição implacável, mas a potência do Passado é titânica. Em outros casos, o ator, cético, submete-se ao experimento por prazer ou curiosidade, mas é vencido por forças interiores que predominam facilmente sobre seu ceticismo.

Pode acontecer também que o ator, com um esforço extremo, consiga conter aquela explosão fazendo-a voltar à origem: num último vislumbre de consciência, percebeu que estavam a ponto de manifestar-se na fala e na visão certos eventos que devia ignorar ou abafar. Ele pagará caro essa

sua vitória sobre a memória mítica, despertada de seu sono e impaciente para realizar-se: durante dias, talvez semanas, agitar-se-ão nele os fantasmas amordaçados pela sua proibição, provocando-lhe mal-estar e desordem psíquica.

Esse é o domínio da memória mítica[2]. Ela escolhe os materiais mnemônicos que melhor convêm à sua usurpação do tempo e que freqüentemente funcionam apenas como veículo para as suas invasões: é o que acontece quando um estado de espírito tenso aproveita qualquer pretexto para desabafar-se com uma veemência que é desproporcional à causa de tanto furor. Até mesmo no mnemodrama visionário é às vezes difícil perceber uma ligação entre a visão (sucessivamente exposta aos experimentador) e a intensidade extraordinária que ela suscitou.

A memória mítica é despótica: não admite obstáculos. Com um vôo rapinante que vem de grandes distâncias, ignorando as leis do tempo e do espaço, ela se precipita sobre a vítima designada como uma antiga Erínia. *Mnemonés t'Erinúes:* "Erínias da memória", chama-as o Prometeu de Ésquilo[3], enquanto Apolo, exortando Orestes a vencer o medo, define as como *palàiai pàides*, filhas do antigo passado[4]. Na família mítica de Crono e Mnemósine elas são filhas de Gaia, mas nascidas do sangue de Urano, castrado pelo filho Grono; são, portanto, consangüíneas do Tempo e da Memória, a qual tem em comum com elas o caráter imperioso e a impiedade. E é irresistível como elas: às Erínias e às Parcas Prometeu atribui o governo da *Ananke*, à necessidade irrefutável.

Mnemósine, em cujo sangue corre o das consangüíneas Eríneas, é uma divindade cruel como é cruel o mnemodrama, esse núcleo originário da vida teatral. A intuição de Artaud é precisa: mas, por que, cedendo à vaga dos "manifestos", encapsular essa crueldade originária numa fórmula que limita seu alcance? Não é justo falar de "teatro da crueldade", mas de crueldade do teatro: uma crueldade essencial, que nunca se separa desse evento quando ele é, como deve ser, ruptura psíquica, sangramento interior, exceção perturbadora à rotina do tempo e do espaço.

Enfim, as Erínias, entidade bifrontes, são também as Eumênidades[5]: impiedosas, mas — uma vez acalmadas — benéficas. Testemunha disso é o mnemodrama na sua tempestuosa ambivalência[6].

Um leitor impaciente

Mas por que — protesta o leitor impaciente — divagar nessas elucubrações sobre tempo, memória, presente, passado? Estas páginas não estavam tratando de coisas teatrais? Justamente, justamente: e, sem antecipar conclusões sobre temas candentes, que é o teatro senão memória escrita? "Passado" que espera ser atualizado no palco? Assim, estas não são divagações, mas penetrações no âmago definitivo do tema.

O espaço onírico

O tempo é impenetrável: não se verificam suspensões em seu fluir, sua ocupação do presente é total.

A memória é então forçada a inventar um espaço para si, onde desencadear suas irrefreáveis pulsões. Neste âmbito, que ela traça com fulmíneo gesto na interioridade do eu, a memória mítica se instala e impõe a regra do "seu" presente. É um espaço adjacente ao espaço real e ao tempo real, mas diferente: um espaço onírico. O termo não deve ser entendido no sentido de um prazer estético, mas de um desequilíbrio ou capricho das faculdades psicomentais. *We are such stuff / as dreams are made on...*[7]. Dissolveu-se, porém a "representação" que Próspero preparou para Ferdinando e Miranda: ele agora compara a inconsistência daquelas visões "teatrais" à condição humana: "Somos feitos da mesma substância com que são feitos os sonhos..." Próspero fala aqui como personagem? Ou na sua clarividência se acende um lampejo de dúvida existencial entre o ser, ele, um sonho cênico e a materialidade, aparente, do ator que lhe dá corpo? Porque é justamente nesta zona sepulta que germina

a primeira semente da vida teatral: a tragédia, para Nietzsche, é uma visão, ou uma sucessão de visões, do Coro dionisíaco[8]. A tragédia como sonho do Coro, um Coro ritual em transe. A irrealidade dos personagens e dos eventos é compensada por uma intensidade multiplicada: as figurações oníricas são mais consistentes que o peso da carne.

Essa é também a natureza da alucinação mnemodramática, um "duplo" da materialidade dos acontecimentos reais. Explicam-se, agora, até mesmo as estruturas anômalas do tempo e do espaço que regem este evento. Encerrada em seu "presente" onírico, a Memória mítica evoca para si um tempo e um espaço que são míticos: aqui as intuições potentes da duração e as aéreas translações no espaço coagulam num espelho côncavo as formas "históricas" do devenir.

Na orgia de sua momentânea vitória sobre o tempo, a Memória mítica não conhece freios. Sua avidez de vida presente a leva a "recomeçar do começo" a representação dos eventos. No espaço onírico o acontecido não existe: a Memória cega os olhos que conhecem o futuro dos acontecimentos e a iteração é percebida como um início. Quando nos ritos primitivos são reevocados "os tempos das origens"[9], tempos de fundação do mundo e do rito, talvez seja um comportamento sem memória, como esse do mnemodrama que preside as antigas cerimônias e não uma repetição consciente, embora acompanhada de participação emocional. Talvez aí também, como no mnemodrama, tudo recomece realmente do começo.

Mas os eventos e as visões jogados nesta dimensão são abstratos. As noções não incidem sobre o real, as visões não correspondem aos dados da vista. A memória mítica exprime-se por símbolos e não por fatos: penetramos numa área onde a comunicação acontece por meio de referências. O espaço onírico é então um espaço ritual: nele os eventos são imateriais, as noções sem conseqüência[10].

Voltando ao "Universo como jogo"

Nõ espaço ritual os acontecimentos subtraem-se à concatenação das causas e dos efeitos. Os comportamentos interiores não se enquadram nos esquemas práticos da utilidade e da finalidade. São acontecimentos e comportamentos "inúteis": consumam-se numa esfera de jogo, isolada da geografia do viver cotidiano.

Assim, através de uma longa digressão, reencontro aqui as paisagens antigas e familiares do meu longínquo *Universo como jogo*[11]. Naquela *Weltanschauung* juvenil, o universo inteiro era concebido como uma manifestação incessante de forças inúteis, uma ostentação de impulsos puramente "luxuosos". "Em tempos de trevas", este era um grito de libertação, a voz de uma revolta cultural contra os sufocantes conformismos de uma sociedade totalitária, fortemente instrumentalizada em função de objetivos políticos. Mas aquela condição existencial desvinculada da categoria do útil e do objetivo, aberta aos astros de um jogo cósmico, levava a uma concepção trágica da vida. Fiel, portanto, à rigorosa doutrina de Heráclito, do qual essa obra inteira era uma tradução em termos modernos: "A eternidade é um menino que joga dados: realeza de menino"[12].

Ora, neste áspero itinerário de pesquisa teatral, reencontro a idéia do jogo nas suas antigas formas, talvez interiorizada pela longa experiência de vida... A "inutilidade" ritual do evento mnemodramático coincide com sua essência onírica. A tragicidade do jogo não detém os participantes: até mesmo os atrai como alternativa ao tresloucado utilitarismo da práxis. Recupera-se uma arcaica condição.

9. O gesto e seu signo

A chanson de geste

Na *chanson de geste*, os Paladinos de França e os terríveis Sarracenos têm uma estatura sobre-humana. Os duelos, os heroísmos, as fidelidades, as infâmias são cantados com toda ênfase. As ações guerreiras transfiguram-se em "gesta".

"Gesta" é um vocábulo semanticamente ambíguo: indica os eventos, mas encerra a aura celebrativa (ou irônica) que os envolve e os torna de certo modo indistinto. Desloca o acento do dado objetivo para sua amplitude emocional. Essa é uma degradação do termo. Etimologicamente, esse particípio passado latino, ao transformar-se em substantivo, torna-se a comunicação alusiva de um fato acontecido. O "gesto" é, na origem, o signo presente de um evento passado. Trata-se, portanto, de uma noção temporal que se manifesta em termos espaciais.

Com o passar do tempo, o vocábulo se superficializa. O gesto permanece sempre como o prolongamento externo de um impulso que o provoca e, portanto, o precede no tempo. Mas na acepçao corrente indica apenas uma forma gratuita de extroversão psicológica. Daí, também a confusão entre os dois significados divergentes do verbo *gestire* em italiano: como ação concreta (gerir) e como fazer gestos simplesmente (gesticular).

Essa mutação semântica deve-se ao fato de que o elo temporal entre o acontecido e seu signo permanece obstruído; sobrevive apenas a pura exterioridade, a mecanicidade do movimento gestual, privada de significados específicos. O gesto então não passa de uma redundância.

No seu sentido original, pelo contrário, o *gestum* possui uma necessidade significante: de fato, ele brota dos comportamentos da memória mítica. Cada comportamento, en-

quanto tal, é uma expressão: expressão de si. Portanto comunicação, portanto linguagem. O gesto é uma linguagem que atualiza um evento passado num presente de qualidade alusiva. Nele se fundem então dois componentes de natureza diversa: o evento passado e seu signo presente.

O *gestum* torna-se "gesta": as gestas dos Paladinos são atualizações de eventos passados reelaborados pela memória mítica. Os Paladinos não realizam ações, executam gestos. Imitam com gestos as "gestas" acontecidas *illo tempore*. Seus gestos fincam as raízes no húmus da memória subterrânea para desenhar-se nos altos céus da expressão.

A linguagem simbólica

Para obter a mão de Sita, o príncipe Rama, herói legendário do *Ramayana,* quebra seu possante arco, e seu estado de ânimo — "estado de ser", dizem os tratados hindus[1] — é expresso por um preciso jogo gestual com os olhos, a cabeça e as mãos. A dança indiana baseia-se numa extraordinária cultura do gesto, teorizada minuciosamente no *Natyasastra,* o grande tratado sobre as artes do espetáculo, atribuído a Bharata Muni e escrito há dois mil anos. Sentimentos, ações, objetos, eventos naturais são expressos cenicamente mediante este elaboradíssimo código visual. As múltiplas combinações dos gestos e dos movimentos mímicos simbolizam eventos míticos. O espetáculo é uma sucessão de visões que é recebida em seus exatos significados por um público homogêneo a essa civilização teatral.

A dança, diz *Natyasastra,* foi criada juntamente com o teatro pelo Ser Supremo, Brahma. No teatro clássico indiano, que tem portanto origens rituais, a dança ocupa um lugar privilegiado: *nâtakam nanruth,* "dançarem um drama", diz o *Harivamsa*[2]. E em outros livros o drama é chamado uma "composição poética para ser vista". Nos Mistérios eleusinos talvez houvesse uma espécie de representação, na qual a seqüência de "gestos" evoca um passado sagrado[3]. Toda liturgia articula-se numa série de ações simbólicas e alusões gestuais que fazem reviver um passado mítico. O

"gesto", em sua acepção mais ampla — mímica, voz, música — tem aqui o valor semântico e a necessidade que derivam de sua etimologia. Quer dizer: é "gesto" de um evento, de um passado transfigurado pela memória.

Portanto, ele não se confunde com a chamada "gestualidade" teatral (na qual a moda inclui até Artaud), entendida como linguagem dos corpos: nesta acepção diferente a gestualidade física só pode e só deve ser o signo exterior dos gestos imateriais que se traçam no interior da memória mítica.

A dissolução dos símbolos

A linguagem da memória mítica vige naquelas sociedades primitivas que se situam dentro de um horizonte cultural fechado e que são irmanadas por um patrimônio simbólico comum. Os grandes mitos de fundação, que explicam as origens do mundo e do clã, ditam "gestos" rituais, idôneos para reatualizar aqueles supremos eventos das origens — as "gestas" dos heróis fundadores — dentro da interioridade coletiva. E abrem o caminho para uma experiência comunitária que se coloca nas origens do teatro.

Na atual fragmentação do nosso horizonte cultural (referimo-nos a isso, quando começamos a falar do mnemodrama), essa comunicação profunda não é possível. Não há "gesto" que nos reconduza a uma mitologia comum: nossos "gestos" são mutilados. Eis a nova diagnose que brota dessa reflexão. Na superficialidade de uma época que se exaure na avidez do presente, toda retrospectiva temporal foi anulada pelo "gesto". Cancelamos toda memória coletiva: somos estilhaços de interioridades sem um passado comum. Mas somente essa memória e esse passado estão em condições de configurar a linguagem simbólica que pertence ao rito e ao teatro das origens.

Todavia sobrevive em nós aquela memória mítica (Mnemósine por acaso não é uma deusa? portanto, imortal...) que, em tensão dialética com o tempo, constitui uma estrutura permanente da nossa interioridade. Segregada

num passado sem retorno pela superioridade flagrante do presente, espoliada do espaço onírico onde os antigos códigos rituais a identificavam, a Memória inventa para si novos "gestos" utilizando os materiais mnemônicos do passado individual. E com redobrada agressividade impõe-se no rito mnemodramático preparado para a sua expressão.

A intimidade como "signo".

No mnemodrama, a "intimidade" — quando aparece — é na realidade uma simulação dos comportamentos existenciais da memória: tem o aspecto intenso e alucinado do disfarce. A violência, com a qual a memória mítica escolhe e impõe os seus temas e as suas visões durante o mnemodrama, confirma a presença de perturbações profundas que são encobertas por essas aparências contigentes.

Para ilustrar mais concretamente essa operação psíquica — que, por sua vez, corre o risco de parecer... mítica — vale a hipótese do "instinto de morte"[4], formulada por Feud nos últimos anos de sua vida, com base numa experiência clínica específica (as iterações oníricas de episódios traumáticos nos sobreviventes da guerra de 1914-1918). A presença de um instinto de morte teve impressionantes confirmações na longa experiência com o mnemodrama. Examinado nesse contexto, o instinto de morte aparece como uma força psíquica que age por trás da matizada cortina do vivido e que dele se serve para manifestar-se. As presenças destrutivas que os jovens enfrentam no limitado círculo de luzes do mnemodrama, os adversários invisíveis com os quais entram em conflito, parecem sempre aludir a outra coisa[5]. Aqueles pais indiferentes ou despóticos, aqueles amigos ou amantes que decepcionam cruelmente, as primeiras frustrações da vida social, os pesadelos da infância, todos os eventos do passado que diminuem a resistência vital nada mais são que signos dos quais o "instinto de morte" se serve para desencadear seus ataques. A postulação de um "instinto de morte" pressupõe, portanto, a presença de comportamentos básicos que usam pretextos contigentes pa-

ra manifestar-se, ou seja, utilizando a linguagem do mnemodrama, pressupõe a presença de "gestos" que, se for preciso, utilizam signos subjetivos para sua própria manifestação.

Até mesmo a estranha relação entre palavra e visão, no mnemodrama falado, parece confirmar a natureza "epidérmica" da intimidade que a memória mítica utiliza para sua própria expressão. A passagem da contemplação do objeto para a expressão verbal, com toda uma série de suspiros e iterações silábicas, requer um esforço que coloca novas questões, quando confrontado com o imediatismo da visão no mnemodrama visionário. Dir-se-aia que a fixação do objeto — e a conseqüente transfiguração — deve sofrer uma violência ao traduzir-se em palavra. A visão demora a transformar-se em discurso.

Uma explicação pode esta: a visão inicial sofre talvez um processo de conceitualização e, neste difícil processo, perde sua qualidade impessoal. "Privatiza-se". Traduz sua pulsão original na linguagem do eu, e suas intensidades em termos de lembrança emocional. No mnemodrama, "a intimidade" seria então o signo conceitual e o último vestígio de um gesto, cuja visão original é a visão onírica (a *epópteia* eleusina?).

10. A pátria mítica

Domínio e possessão

No candomblé da Bahia, as divindades descem uma a uma no barracão e "cavalgam" as dançarinas, colocando-as num impetuoso estado de transe: a dançarina ritual é chamada "cavalo do Santo"[1]. Entre os Hausa da África Ocidental, as mulheres que participam do rito "bori" são chamadas "éguas dos deuses"[12]. Entre os Sidama etíopes a denominação distingue entre os "cavalos" e as "mulas' dos espíritos, diferenciando a encarnação masculina e feminina[3]. No vudu haitiano a divindade monta a cavalo no pescoço do possuído[4]. O coro das *Bacantes* de Eurípedes assimila a Mênade do ritual dionisíaco a uma égua nova solta sobre os montes[5]. Os nomes das mais famosas heroínas da orgia báquica contém em sua raiz o termo *hippé* (Leukippe, Arsippe, Chrysippe, etc.). Os Sátiros de Dionísio, deus do transe orgiástico, possuem originariamente traços eqüinos[6]. No *Hipólito* de Eurípedes, a Ama angustiada pergunta a Fedra, possuída de paixão pelo enteado, "qual o deus que lhe segura as rédeas"[7], e a deixa fora de si. No *Prometeu* de Ésquilo a ninfa Io, possuída pela loucura, por vontade da vingativa Era, ao aproximar-se da crise, sente um ímpeto de furor que a arrasta "para fora da pista"[8].

Essa imagem recorrente do deus que cavalga o seu adepto não é uma invenção poética, mas uma definição técnica: prescindindo de outras significações que não vêm ao caso aprofundar aqui (o cavalo é símbolo fúnebre), a imagem pretende sublinhar a potência do cavaleiro divino no ato em que subjuga o eu humano à sua própria vontade. O iniciado ou o predestinado é então *éntheos,* invadido pelo deus que age nele em primeira pessoa. Entre os Soara (Índia), quando o xamã entra em transe, o espírito que o visita expulsa sua alma para fora do corpo[9]. Em outros lugares,

fala-se de um "vazio" que se produz entre a saída da alma do xamã e a entrada da entidade sobrenatural em seu corpo.

Na Idade Média, a invasão divina transmuta-se em possessão diabólica: a inelutabilidade da crise é conhecida e documentada pelas crônicas e pelos atos da Inquisição. O possuído é exorcizado por padres exorcistas: exorcizar deriva do grego *exorghiázein,* fazer o possuído sair do estado de transe orgiástico. A terminologia confirma a identidade e a continuidade do fenômeno.

Uma violência psíquica acompanha sempre estes eventos míticos e rituais: mas também é violência aquele domínio com que se afirma a memória mnemodramática e cujas raízes devem agora ser identificadas na inelutabilidade da "loucura" dionisíaca e da possessão diabólica. Existe uma "estranheza" da memória mítica, no momento em que ela se impõe à consciência, que justifica as interpretações transcendentes fornecidas pelo mito[11]. Eventos e visões parecem penetrar no eu "de fora" ou emergir "de baixo", ocupando portanto todo o espaço psíquico. A memória mítica por sua vez também "cavalga" o seu eu, privando-o provisoriamente de sua identidade cotidiana, despertando nele antigas veemências. Desse modo, a constância dos testemunhos míticos e rituais é reconduzida a uma constância de comportamentos interiores que são sua primeira matriz.

Metamorfose com angústia

Dafne perseguida por Apolo invoca o auxílio do pai, e Peneu a transforma numa árvore de louro. Alcíne, filha de Éolo, precipitando-se de um rochedo com o corpo morto de Ceíce, transforma-se no pássaro que receberá seu nome. Acteão é transformado em cervo por Artemisa furiosa. Procne transforma-se em andorinha, Filomela em rouxinol. As Sereias transformam-se em pássaros para ir à procura de Perséfone. As Plêiades, perseguidas por Órion, transformam-se em pombas, depois em estrelas. Quíron, o centauro, transforma-se em Sagitário. Vênus transforma Atalanta em leão. Circe transforma os companheiros de Ulisses em por-

cos. O nome de Proteu, deus marinho, que mudava de forma a seu arbítrio, tornou-se sinônimo de metamorfoses múltiplas e instantâneas. Júpiter, porém, supera a todos em matéria de transformismo. Rapta Europa sob a forma de touro; transforma-se em águia para pegar Astéria; agarra Antíope sob a forma de sátiro; une-se a Leda sob a forma de cisne; inunda Danae sob a forma de chuva de ouro; em figura de pastor conquista Mnemósine; transformado em serpente seduz Prosérpina...

É incrível o número de metamorfoses que se operam no âmbito de úma única cultura mítica. Essas mudanças de aparência, ora voluntariamente realizadas como dissimulação e logro, ora magicamente aceitas por vingança ou punição, ora invocadas como proteção de uma perseguição divina, diluem-se no encantamento dos contos de fada, onde as mulheres-serpentes, os príncipes-sapos, os bichos-papões fazem parte do cotidiano da fantasia infantil.

Entretanto, esse delírio de aparências em contínua transfiguração move-se sobre um fundo de inquietação: ele parece denunciar uma fragmentação existencial das pessoas e das coisas que não concede um momento de trégua a esses fenômenos. Percebemos uma angústia lacerante na criação mítica que sente descanecer-se sua própria identidade e crescer dentro de si uma entidade desconhecida: como se esses contos fossem o signo de uma incessante instabilidade psíquica.

Na realidade, as metamorfoses míticas fixam em seu signo estabilizado um momento delicado da dinâmica psíquica. As transubstanciações dos objetos cênicos a que nos habituou a prática do mnemodrama, as aparições alucinadas e invisíveis para outros (os deuses que, invisíveis para os outros, aparecem a seus protegidos no meio da batalha grega...) as visões que se transmudam em outras visões revelam conexões precisas com essas lendas antigas. Desse modo, os eventos hiperurânicos do mito devem ser reconduzidos aos movimentos subterrâneos da indivisível Mnemósine.

Vôos xamanísticos e outros prodígios

No início de suas peregrinações, Sindbad, o marujo, é levado pelos ares nas garras de um enorme e monstruoso pássaro que o transporta para longe: águias e outros pássaros serão sempre seus veículos preferidos. O xamã yacuta Gavriil Alekseev afirma que cada xamã possui seu Pássaro-Rapinante Mãe, que tem um bico de ferro e uma cauda longuíssima: ele pega a alma do aprendiz de xamã, transporta-a ao Inferno e a pendura num pinheiro onde ela amadurece: depois disso, a traz de volta ao corpo terreno[12]. O conto de fadas herda o elemento narrativo de crenças religiosas e o reelabora em narrativa desvinculada de suas origens. Os meios sobrenaturais de transporte de que a fábula se serve são múltiplos: os tapetes voadores das *Mil e uma noites* (e de todo o fabulário oriental), os barcos que também voam, as botas de sete léguas... Mas essas viagens xamanísticas têm um precedente em experiências extáticas precisas: as ascensões pelo tronco da Árvore cósmica e as descidas aos mundos subterrâneos estão no âmago das culturas xamanísticas[13]. Origem xamanística tem certamente a viagem temerária de Faetonte que pretende guiar a carruagem do sol e, sob os dardos de Júpiter, precipita-se no rio Erídano: a inexperiência ritual resulta em catástrofe[14]. O carro de Elias, porém, viaja com o equilíbrio de uma antiga sabedoria e, segundo as lendas cassídicas da Europa oriental, percorre os céus à noite velando o sono dos homens. A descida de Orfeu ao inferno tem um equivalente singular num Orfeu nipônico que, descendo ao inferno, obtém a permissão de reconduzir a esposa para a terra, mas, virando a cabeça para olhá-la, vê um esqueleto. Foge perseguido pelos "Oito Trovões" e pelas horrendas "Mulheres do Inferno"[15]. O herói maori Hutu, ao contrário, é atendido pela Senhora da Noite, que reina no país das sombras, e pode reconduzir para a terra a princesa Pare, que se matou por ele. E o havaiano Hiku, que desceu aos infernos por uma cepa de videira, recupera a alma da amante Hawelu, que ele traz para a superfície encerrada num coco.

Essas narrativas míticas e fabulosas ligam-se por uma obstinada transgressão das leis do mundo natural: o peso de gravidade atenua-se, o tempo e o espaço perdem sua medida objetiva. O mito, o rito, a fábula regem-se por esta flagrante transgressão das regras que governam a realidade física.

Trata-se de uma exceção verificada até mesmo no âmbito do laboratório, que tem seu próprio conhecimento de "vôos" no tempo e no espaço. A inesperada leveza, que libera os corpos de seu peso físico nas evoluções do "mnemodrama gestual" e em alguns momentos do mnemodrama visionário, talvez esteja na origem das experiências oníricas de vôo conhecidas pelo êxtase xamanístico. A analogia não é tão evanescente como pode parecer. O xamã tungue (que se chama *shaman,* termo da língua tungue que indica estados de agitação psicomotora) quando dança em estado de transe, torna-se singularmente "leve": efetua grandes saltos, embora seu traje pese até trinta quilos, e caminha sobre o corpo do paciente que está curando sem que este sinta seu peso. Essa leveza, muito contígua à levitação, é atribuída pelos estudiosos às suas "capacidades de vôo extático"[16].

As "viagens" mágicas da lenda e do conto de fadas encontram, por outro lado, uma correspondência naquelas translações no tempo e no espaço — um tempo e um espaço oniricamente condensados — que se verificam no mnemodrama falado. A descida aos infernos, como experiência iniciatória de morte e ressurreição, é freqüente nas fases de angústia e recuperação existencial que asinalam a realização da experiência mnemodramática. Até mesmo os atrozes esquartejamentos, as incríveis torturas, de que o noviço padece em sua temporada infernal e nos sonhos premonitórios da vocação, parecem ter uma correspondência nas lacerações psíquicas que o evento mnemodramático comporta. O eu enfrenta os monstros da violência aninhados em suas cavernas interiores, luta contra dragões de cabeças sempre renascentes: o conto cruel realiza-se basicamente nessas experiências existenciais. Os estertores, os gemidos, as torções físicas do ator em transe mnemodramático reproduzem na lingua-

gem corpórea os tormentos iniciatórios impostos pela impiedosa Mnemósine.

As matrizes do mito

Correspondências evidentes foram-se delineando entre alguns modelos estruturais do mito e as características do mnemodrama falado e visionário. A afinidade não se refere obviamente aos conteúdos, mas aos procedimentos expressivos. Existem até comportamentos interiores que estão em condições de lançar alguma luz sobre alguns mecanismos e aspectos da criação de mitos, a mitopoiesis.

Surge então a hipótese, ainda cercada de reserva, de que neste itinerário subterrâneo estaríamos costeando os territórios interiores nos quais têm origem os mitos: as violentas experiências do mnemodrama não atingiriam as indistintas matrizes do complexo mito-ritual, que encerra o núcleo primitivo do teatro? Reconhecemos a paisagem mítica no caráter alucinado do mnemodrama, nas suas transfigurações e nos seus delírios, nas suas violências e nas suas angústias. E é plausível supor que o evento mnmodramático se vale dos mesmos instrumentos de que sempre fez uso a criação mítica: do "gesto" que emerge do magma da memória e traça a própria parábola expressiva no espaço onírico[17].

É bem verdade que o gesto mnemodramático não se increve num horizonte mítico pré-existente, não recorre a símbolos compartilhados, não se articula em acontecimentos míticos pertencentes a uma visão comum do mundo. Mas a memória que age em nós é na memória "selvagem", não mais (ou não ainda?) codificada numa linguagem simbólica. Na nossa condição de homens modernos, a *mitopoiesis* é um evento pessoal, solitário. Entretanto, manifesta-se nele a exigência de expessão daquelas estruturas nativas que não foram eliminadas da evolução mental. A memória selvagem, criadora de mitos individuais, atesta para nós, modernos, imersos nas medidas do concreto, a exis-

tência de uma dimensão perdida, cuja área natural de expressão era o rito: logo, o teatro. Talvez seja lícito ver no mnemodrama a primeira escritura concreta do teatro em estado nascente.

Sonhar poéticos retornos às origens é coisa vã: a nostalgia de Artaud se exaure em literatura. Os virtuosismos técnicos dos atores, as sapientes misturas de palavras-canto-música-dança nas geniais montagens de um Meyerhold ou de um Reinhardt oferecem numa bandeja de prata apenas um mosaico cintilante de expressões cênicas: não despertam de seu letargo a própria matriz da vida teatral. As iluminações decisivas de Artaud permanecem abstratas, se não se traduzem num projeto preciso de técnicas artesanais de natureza psíquica. É o limite em que se detém a lição desse inquieto profeta de um teatro futuro.

O código nascente

O gesto da memória selvagem, evocado com oportunos procedimentos, não envolve apenas o ator, mas tem um forte poder de contágio sobre os espectadores: descobrimos que aquele gesto profundo já é por si só um comportamento ritual dotado de uma incisiva potencialidade de comunicação. Essa ritualidade embrionária configura-se num verdadeiro rito, quando seus "signos" são organizados e codificados em seqüências significantes. O evento ritualizado desencadeia e canaliza dentro de seus limites a carga emocional dos participantes. Então a memória mítica, que no laboratório manifestou-se na sua explosão selvagem, relaxa-se e aplaca-se no espaço e no tempo que lhe são ritualmente reservados. O modelo mítico assim constituído é um patrimônio de antigas intensidades à espera da chamada ritual. O mito é um rito adormecido. O rito desmancha e recompõe. Libera fúrias inextinguíveis e as civiliza na harmonia de um gesto ditado por uma sabedoria comunitária superior.

Nunca chegaremos a conhecer a relação genética entre o gesto da memória selvagem e o modelo mítico-ritual que o

codifica. Talvez experiências geradoras de tipo onírico tenham contribuído, lentamente, para a instauração dese código; talvez ele seja o resultado da genial elaboração de poderosos xamãs, de desconhecidos profetas da pré-história que legislaram e impuseram suas tábuas de leis.

Nas experiências de laboratórios é possível unicamente verificar a presença de pulsões rituais espontâneas, movidas por uma espécie de necessidade expressiva, que explodem até mesmo na ausência de um quadro mítico que as justifique. Talvez esses comportamentos possam encontrar uma correspondência em alguns dados propostos pela antropologia.

Nas culturas xamanísticas o recrutamento dos xamãs ocorre por transmissão hereditária (sempre confirmada, porém, pela predisposição ao transe) ou por vocação espontânea (a "eleição")[18]. Esta manifesta-se em sonhos iniciatórios ou em crises que têm a aparência de acessos de histeria. Depois da revelação, o aprendiz de xamã inicia uma fase de instrução sob a orientação de um professor. Aprende a controlar suas crises extáticas e a enquadrá-las no contexto mítico do grupo. O transe selvagem é assim codificado em rito. Entre os Soghay-Zarma (Nigéria), os que são sujeitos à possessão — "cavalos dos gênios" —, após uma longa iniciação, entram num colégio onde seus transes selvagens são dominados: a partir daí, só ocorrerão durante as cerimônias regularmente organizadas[19]. Também entre os etíopes de Gonder verifica-se a emergência espontânea do *gurri* (possessão), que é depois regulada e inserida na perceptiva mágico-religiosa do *zâr*[20]. Mas já os antigos coribantes gregos e as inumeráveis congregações dionisíacas, presentes ainda no helenismo tardio, praticam a *teletài,* ritos de iniciação durante os quais o sacerdote ou a sacerdotiza encarregam-se de instaurar uma convivência benéfica entre o homem e a divindade visitante[21].

Essas possessões involuntárias produzem-se, todavia, no quadro de uma cultura do transe que as precede e as enquadra: de tal modo que o transe espontâneo, por sua vez, aparece condicionado por uma cultura mítica pré-existente,

numa espiral de interações recíprocas que se perde na noite dos tempos[22]. Nas épocas pré-históricas, até onde o nosso conhecimento consegue chegar, o código ritual é plenamente constituído e é o nucleo cultural de todas as sociedades humanas. Ele tem seus guardiães que transmitem sua tradição e aplicam seus preceitos. Esses — os xamãs, os sacerdotes, os iniciadores nos mistérios — são os augustos ancestrais do ator. Experiência e sabedoria são suas prerrogativas necessárias: já que são os depositários de uma herança mito-ritual que constitui a plataforma existencial de todo o grupo que dirigem.

Essas funções de guia ritual, que incumbiam àqueles "atores" pré-históricos, não deixaram qualquer traço: sobre esses antigos comportamentos desceu o véu do esquecimento.

A pergunta que se faz é a seguinte: na ausência de um quadro cultural em que suas expressões possam enquadrar-se, a matriz mito-ritual do ator, sepulta sob as estratificações do tempo, sob as prevaricações do intelecto, sob as inibições do controle cerebral, pode ser reativada e posta em condição de gerir seu complexo teatro? Na minha opinião, basta revolver a superfície e toda a arqueologia do homem reaparece, intacta.

Mas a resposta do laboratório permanece parcial: e é esse seu limite atual. A maneira pelo qual aquelas manifestações de ritualidade espontânea poderiam objetivar-se num código válido para uma coletividade permanece um quesito aberto à experimentação futura ou à profecia individual ou a uma lenta evolução cultural que tenha início nesses pressupostos.

11. Da interpretação

Identikit *de ator ausente*

Sob nossos olhos está agora a *identikit* de um ator ausente. Sua clandestinidade deve-se a uma situação cultural que decreta sua extinção. É o ator do mnemodrama: um modelo "reconstituído" em laboratório. Nele, a memória mítica atualiza seus repertórios individuais com extrema liberdade criativa. Sua linguagem, dotada de uma potência visceral, instaura com seu eu individual e com o espectador-participante relações inéditas em comparação às vigentes no teatro do "espetáculo". A violência de suas expressões reconduz a uma situação arcaica, absolutamente pré-ritual: uma memória selvagem preside às suas desenfeadas epifanias. É um modelo de ator bárbaro, não vinculado a qualquer norma ritual ou cênica a não ser a do capricho onírico: capricho aparente, na realidade ancorado numa oculta sabedoria orgânica...

Seria essa a hipótese de ator pressentida por Artaud? As afinidades são evidentes e esta é também uma perspectiva possível para um teatro que queira recuperar os próprios comportamentos originais. "Proponho que através do teatro se retorne a uma idéia do conhecimento físico das margens e dos meios para provocar transe"[1].

O modelo vigente

O modelo vigente é o do ator-intérprete, elaborado pelo teatro tradicional nos séculos de sua história. Seus comportamentos interiores são radicalmente diferentes do modelo de ator acima descrito. O ator tradicional não se abandona à própria memória mítica: aplica-se a um texto dramático. Ele deve competir com um ator que o precede na experiência criativa. O dramaturgo esgota em si mesmo o evento teatral

no decurso da "escritura": a obra é o testemunho de uma experiência que se acendeu e se apagou naquela memória mítica que é a sua fantasia. O roteiro é expressão e documento desse gesto criativo. Neste ponto, intervém o ator; ele também comparece ao encontro com toda a riqueza de sua memória mítica pronta para exprimir-se. Mas existe uma defasagem de tempo entre autor e ator: o ponto de chegada de um é o ponto de partida do outro. O espaço fantástico está agora preenchido: o ator deverá trabalhar sobre a memória mítica de outro. Transcrevê-la em termos cênicos: entre escritura dramatúrgica e tanscrição cênica (e nesse termo podemos incluir as contribuições dos atores e do diretor) desenvolve-se hoje toda a vida teatral. Assim, do livre jogo das forças interiores passa-se a um jogo dirigido: da profunda inventiva do gesto mítico ao servilismo da interpretação[2].

A situação curiosamente inverteu-se. Operou-se uma inversão exata de comportamentos e de papéis. No modelo mítico-ritual o gesto escolhe em plena liberdade seus conteúdos, no modelo dramático são os conteúdos que subordinam a si o gesto ritual. O ator é espoliado de sua função criativa. Ele permutou sua primogenitura expressiva por um papel de mediação cênica. O ator torna a percorrer um itinerário já percorrido, o grande momento ritual já passou.

Este teatro não é mais o verdadeiro evento, mas um testemunho do evento: é um teatro "posterior à angústia"[3].

Identificação e possessão

Como e por que se operou esta mudança na figura e nos comportamentos do protagonista do evento teatral é uma questão que diz respeito à história do teatro dramático.

Daquela augusta origem mítico-ritual teve início uma complexa evolução que se concretizou enfim num teatro do personagem, que é aquele que caracteriza a dramaturgia moderna. Nascido de uma matriz mítico-ritual, o teatro tornou-se um gênero literário que, embora não renuncie à ambição da escritura, vê no palco seu destino natural. Neste

âmbito configura-se aquele sistema tripolar — ator-personagem-espectador — que foi individualizado e analisado na primeira parte deste ensaio.

As tensões entre os três pólos de atração, as oscilações que as verificam na interioridade do ator revelam agora suas causas profundas. A identificação com o personagem torna-se uma obrigação: as dificuldades psíquicas do autor durante os ensaios, o amor, o ódio, as exaltações, as depressões na sua relação conflitante com o texto derivam de uma alienação voluntária. Ele cede o próprio eu ao estranho, concentra nele as próprias virtualidades expressivas. É acidentada esta sua marcha de aproximação ao personagem. O ator abandona o próprio eu e mobiliza-se em torno daquele outro eu que deve ser representado: identifica-se, "constrói", estranha-se, até que a cansativa identificação se realize. Agora ele interpreta. Distanciado das origens, ele se orgulha do papel de intérprete. Em se se tratando de uma forte personalidade cênica, o ator plasma todos os personagens à sua própria imagem: representa a si mesmo em todos os papéis que interpreta. Suas interpretações acabam por assemelhar-se uma à outra. O grande ator não é necessariamente um grande intérprete.

A outra direção, a antiga e ritual, move-se em sentido inverso. Na identificação existe o esforço para adequar-se a uma experiência externa; na possessão existe uma força que parece precipitar-se do exterior para o interior. A possessão emerge das profundezas do eu, a interpretação debruça-se sobre as indicações da página escrita. Aqui, existe trabalho e hábil artifício; lá, aquela mítica espontaneidade que remete à condição radiosa e trágica do evento.

A arrogância filológica

Freqüentemente a sabedoria originária de um modelo ritual corrompe-se com o passar do tempo. Torna-se ortodoxo na leitura das próprias normas e não se adequa às mutantes condições ambientais. Ou então multiplica os próprios preceitos insinuando-se em qualquer momento da

vida individual e coletiva. O modelo ritual torna-se então opressivo. Transforma-se em instrumento de poder nas mãos de quem detém sua gestão.

Esse é também o destino do modelo dramatúrgico no teatro ocidental. O evento teatral, que na origem se valia de austeras indicações rituais, começa a inebriar-se de concessões literárias na poesia trágica: densa leitura poética, árduo trabalho para o mediador cênico.

Da "situação" trágica a dramaturgia passa progressivamente à "caracterização": configura-se o teatro psicológico. Usurpando os territórios da narrativa, a nova escritura teatral aventura-se na modelação plástica, adentra-se nas minúcias das relações interpessoais. O ator da memória mítica encontra-se subjugado nos túneis elaborados por outra fantasia narrativa. A passagem do "esboço" ritual e anônimo para a obra fechada do autor dramático altera a fisionomia da vida teatral: de um teatro que é previsão do evento[4] chega-se a um teatro que é corolário do evento (consumado anteriormente na fantasia do dramaturgo).

A dramaturgia considera-se doravante a única criadora de teatro: o autor pretende fidelidade à sua experiência criativa. Convencido desse seu direito a esta hegemonia cênica, ele se improvisa como diretor na própria escritura dramatúrgica: amordaça a liberdade do diretor e do ator com marcações detalhadas sobre o ambiente cenográfico, os figurinos, a idade dos protagonistas. Cada entonação é sugerida entre parêntesis no início da fala. Cada movimento é previsto e indicado no texto. Onde se escondeu o ator impetuoso do ritual original? Mas é sintomático o fato de que atores e diretores prestam pouca ou quase nenhuma atenção às marcações do autor. Mais difícil é a agressão à palavra e à construção: mas também o texto é freqüentemente transgredido, quando o vocábulo ou a estrutura da frase tornam a recitação desagradável. Sintomas mínimos de uma resistência da antiga índole teatral ao jugo da palavra escrita. O ator e o diretor procuram vingar-se dentro dos limites que permeiam entre a ortodoxia às indicações escriturais e uma inte-

ressante, insolente e inócua heterodoxia. Mas o texto dramatúrgico deixa pouco espaço à expressão ritual.

As revoltas contra a supremacia do texto dramático, que explodem na época das vanguardas, revelam sua motivação real, mesmo que não seja claramente percebida pelos revoltosos.

Teatros homogêneos

Quando o Coro dos anciãos de Tebas no Párodo do *Édipo rei* invoca o *oinòpa Bacchon éuion*[5], o Baco do *evoé* com rosto da cor do vinho, o ritmo jâmbico assume uma cadência frenética. Desde o início do Párodo, existe uma graduação que se assemelha ao signo poético do *enthoúsiamos,* da possessão divina que arrebata os coreutas. Ao reproduzir no palco o ritmo bárbaro do Coro realizado em língua e métrica original, percebe-se que a tragédia irá surgir da arcaica dança ditirâmbica, que induz o transe dionisíaco[6]. O Coro, do qual emergirão os Personagens trágicos, permanece fiel à sua origem: o texto literário está impregnado do ritual orgiástico com seus "gestos" fisiológicos. Se a exumação daquelas estruturas métricas ainda consegue sensibilizar um público popular no anfiteatro de Siracusa[7], pode-se imaginar o impacto que exercia sobre uma platéia grega. A eloqüência lírica do texto não impedia a execução daquelas operações psíquicas decisivas (piedade, terror, catarse) citadas por Aristóteles. Assim, a escritura literária se prestava a um papel de mediação entre a matriz ritual e o espetáculo que tinha surgido. Era um teatro arraigado a um cultura: por detrás da imaginosa escritura do autor o público reconhecia a obscura identidade das próprias origens. O evento cênico já estava embebido de literatura, mas ainda vinculado ao dionisíaco.

A parábola do teatro medieval (o tema volta aqui, visto pela vertente dramatúrgica) desenha-se dentro de um horizonte cultural fechado: do drama litúrgico às loas dramáticas, aos *mystères* franceses, aos *miracle plays* ingleses, às "sacras representações" renascentistas, esta dramaturgia,

iniciada por monges cultos, desenvolvidas depois na área laica, inclui autores ligados à história da literatura[8]. Entretanto, malgrado as múltiplas inovações, a proliferação de personagens, a expansão do aparato espetaculoso, a liberação dos conteúdos, as concessões do discurso poético, ela nunca se separa definitivamente de uma tradição que é parte integrante da memória histórico-mítica da cultura medieval.

Os textos do Nô japonês começam geralmente no fim de uma "viagem", quando o *Waki*[9] "chega" ao lugar em que se produzirá o *kamigakari,* a possessão, o encontro com o sobrenatural. O simbolismo da viagem é claramente identificado pelos estudiosos no componente xamanístico do Nô[10]. Este filão, por outro lado, pode ser encontrado em todos os cânones que regulam o espetáculo: a dança giratória que provoca o transe (o *zikr* dervixe), a técnica do andar que parece anular o contato com o solo e alude ao "vôo" xamanístico e à aparição dos mortos (que na tradição mítica japonesa são imaginados sem pernas), a batida rítmica dos pés, o elemento espectral que resulta das máscaras e da maquilagem, o uso imprescindível do *torimono*. Esta originária presença é depois composta numa expressão estilizada pela elaboração xintoísta, que ensina o controle do transe[11].

Eis, portanto, um teatro que, partindo de antigas danças rituais — os *kagura*)— através de múltiplas transformações e filtragens cerimoniais, atinge uma decantação estética extraordinária e torna-se um alto divertimento na corte dos Shogun[13] (mas sobre o termo "divertimento na cessário esclarecer: há mais substância existencial num Nô que, num "teatro de tese" ocidental). A partir desse momento, o Nô tem autores ilustres: mas todos operam no âmbito ritual em que o Nô germinou. O grande Zeami aconselha simplesmente o ator a escrever ele próprio as obras que deverá interpretar[13], a fim de evitar a situação comprometida e restritiva redutiva de intérprete de textos alheios.

Em Bali a vida teatral é estabelecida sobre comportamentos culturais inspirados numa sabedoria que o Ocidente ignora: a originalidade individual, tão desejada pelo homem de teatro ocidental, lá não é tão valorizada[14]. Ao invés de

empenhar-se na descoberta de soluções alternativas , o ator de Bali vive aperfeiçoando técnicas e gestos aprendidos com seus mestres. Continuidade e cultismo realizam entre ator e espectador uma comunhão teatral de origem antiga.

Estamos, assim, diante de várias culturas teatrais, que, embora libertas do ritual e alimentadas por uma dramaturgia própria, permanecem homogêneas às próprias origens culturais. O extraordinário impacto que um espetáculo Nô ou Kathakali exercem sobre o público ocidental não é conseqüência do exotismo da representação ou da magnificência do aparato cênico; mas sim do seu poder de comunicação, para nós, desconhecido. O que recebemos não é uma obra dramatúrgica, mas uma visão coletiva do mundo. Nós também — "espectadores"... — somos cavalgados pelo deus. Quanto ao ator, ele se move no próprio *medium* cultural: não aliena a própria identidade para assumir outra que lhe é heterogênea. De certa forma, é o autor que aceita aqui o papel de intérprete: ele estabelece a mediação entre uma cultura de base e as condições mutáveis em que se situa sua atividade dramatúrgica.

O único paralelo no Ocidente é com certos teatros ligados a uma etnia particular ou a formas idiomáticas de vida teatral. O Habimah, o famoso teatro hebraico de Moscou, que sob a direção genial de Vachtangov subjuga as platéias ocidentais, inspira-se numa tradição cultural rica de ritualidade, como é a ídiche da Europa Oriental. A história do *Dybuk* é uma história de possessão: como ocorre no Nô, é um morto que possui a alma de uma moça, sua noiva quando em vida, e fala pela sua boca, até que ela seja exorcizada pelos rabinos da Comunidade. O drama de An-Sky é um exemplo de teatro coerente com sua origem mítico-ritual.

Até mesmo em formas epigonais de culturas teatrais, como é o caso dos teatros em dialeto — distante de qualquer contato com as origens rituais — a dramaturgia opera num clima cultural do qual não lhe é permitido escapar. As invenções do autor guardam identidades ao idioma, aos costumes, ao destino do grupo étnico-social. O público recobre o espetáculo sem perceber a mediação dramatúrgica. Com as

palavras do texto o ator exprime comportamentos que lhe são inatos: não dispende esforços inaturais para apropriar-se do papel. Como é mais fácil representar em dialeto do que em língua! O grande ator dialetal, quando representa em língua, perde o brilho...

Depois o cordão umbilical que liga o teatro ritual à sua matriz se enfraquece. Rompe-se. A dramaturgia torna-se uma operação mental. Nasce entre quatro paredes.

Híbridos em cena

Costuma-se dizer que a interpretação é um encontro entre a personalidade do ator e o personagem delineado pela escritura dramatúrgica. Desse encontro nasce o personagem cênico, uma entidade nova. A interpretação, por conseguinte, o Personagem, varia em função da personalidade específica do ator que interpreta.

Mas esta ambígua operação psicodramática, por sua vez, deve ser interpretada em chave mnemodramática e antropológica. Ela parte de duas realidades distintas. Existe um personagem literário, realizado de forma dramática, e existe o ator com sua ascendência de natureza dionisíaca, xamanística, verificada na sua memória mítica. Sobre esse tronco vivo é enxertado o personagem escrito. Sobre as raízes que alimentam a expressão pessoal do ator é implantada uma hipótese de vida totalmente estranha. O texto é previamente escolhido pelo diretor ou pelo empresário ou pelo gerente do teatro: o ator aceita o papel e é contratado. Colabora ativamente nessa operação de cirurgia cência. O ator, antiga estirpe, presta-se à manipulação interior. Segue uma fase operativa, representada pelos ensaios: o ator "ensaia" para tornar-se outro... Despersonaliza-se para personalizar outro. O enxerto pega. O ator tornou seu o personagem do texto.

Apagam-se as luzes, abrem-se as cortinas de veludo vermelho. Quem está no palco? Um híbrido. Híbridos são estas criaturas que se movem em nossos palcos, nascidas de uma

violência cultural exercida sobre o eu autêntico do ator. Esta leva então uma vida ambígua. Não sem sofrimento. O conflito entre o eu e o intruso compõe-se com um compromisso. Com uma aceitação. Com uma renúncia. Com uma desforra. E a simbiose torna-se uma segunda natureza. Daí as oscilações do sistema tripolar.

Submetido a uma servidão inconsciente, o ator perde a noção de uma identidade original. Perde a vocação para a criatividade autônoma: como um animal que foi domesticado, ele não saberia o que fazer de uma liberdade completa. Sem o socorro de um dramático, sente-se perdido: não "tem nada a dizer" — ou assim julga. Agarra-se a esta sua identidade, feita de duas meias identidades. Torna-se um caçador de personagens: descobre alguns que são mais afinados com o seu "temperamento", com a sua configuração física e psíquica. Se puder, escolhe esses para facilitar o enxerto, para favorecer o rendimento cênico.

O ator-intérprete fala sempre com humanidade de seu papel de mediador, da sua militância no campo da grande tradição dramática. Sua natureza heterogênea decanta-se e exalta-se nos momento mais altos da interpretação cênica: ele atinge então equilíbrios extraordinários entre a palavra poética e a sua encarnação em cena.

Mas o antigo amor e o respeito pelo grande teatro tradicional — cujo itinerário é sempre fiel e inteiramente repercorrido por quem tenta prosseguir no caminho — não pode velar a visão verídica de uma situação híbrida na qual o teatro ocidental estancou-se.

Patologia do ator

De sua alta genealogia o ator conserva os brasões exteriores: atitudes e poses, que são atribuídas à debilidade de uma profissão que o obriga a estar sempre na vitrina. Entretanto, seus exibicionismos congênitos são os vestígios, as máscaras agora vazias, de antigas e prestigiosas funções de guia ritual, ao qual competia encaminhar e controlar as identificações do grupo. Daquela plenitude e daquela auto-

ridade só lhes restam seus narcisismos: os quais então se explicam e se justificam como últimos signos de uma herança ancestral. O desejo de sucesso não passa de um resíduo psicológico — quase uma cópia patética — das posições proeminentes que lhe pertenciam originariamente.

Às vezes ele é assaltado pela intuição e pelo ímpeto de um poder perdido. Então, penetra numa latitude diversa e nos transmite algo de indefinível em comparação com os habituais parâmetros estéticos. Algo de profundo que revela uma autoridade desconhecida: que induz ao silêncio e a um respeito de caráter sacro. Gritamos-lhes "bravos", mas não se trata disso... e não dispomos de outra medida de julgamento. Trata-se de outra outra coisa: aquele levantar vôo rumo a outros ventos, outros horizontes, não deixa de acontecer, apesar de nós, apesar do ator, apesar do diretor. Pertence a um imprevisto e inesperado contato com as remotas matrizes do teatro e com a recriação de antigos comportamentos ignorados pela normalidade teatral.

Nesses raríssimos momentos, estamos numa metamorfose de nossa identidade de espectadores: aproximamo-nos da qualidade de participantes. Talvez avistemos não muito longe a área intensa da Festa.

Mas estes saltos xamanísticos para o além do espetáculo são raros. Despojado dessa herança, o ator sente-se vazio: não lhe foge a suspeita de estar sendo usado para o consumo supérfluo da sociedade. A imagem do alto histrião de Diderot paira sobre sua escolha de vida. O próprio termo soa depreciativamente no léxico corrente: "ser ator", "representar" na vida cotidiana, vale como conotação negativa. Ei-lo então à procura de conteúdos que lhe dêem a consciência de uma terra firme: deve ser respeitado o engajamento civil ou político que ele, às vezes, adota como razão de ser da profissão. Tenta desse modo recuperar tudo que foi perdido com impostações ideológicass: mas estas permanecem inexoravelmente marginalizadas em relação às funções originárias. Ou então identifica-se com as altitudes da poesia dramática, vive-as na primeira pessoa e, assim, na embriaguez estética, salva seu próprio destino pessoal. Ou ainda,

fechado em seu egocentrismo, segue suas inclinações teatrais por uma necessidade de compensação psíquica: a interpretação torna-se uma técnica de reequilíbrio que lhe oferece as gratificações indispensáveis para continuar vivendo.

Mas aquela condição ambígua, que é inerente à sua profissão, aumenta as suas inquietações, as suas esquisitices, as explosões de alegria e de mau humor: debilidade psíquica que os hibridismos de uma situação cultural confusa concorrem para fomentar. Dessas excentricidades ele faz uma flor na lapela para atrair a atenção ou para escandalizar a sociedade constituída que, no fundo, o exlui. Toda a arenga que acompanha vida-morte-e-milagres da tribo cigana tem seu fundamento neste desgastante desequilíbrio interior.

A profissão de ator tem algo de angustiante e de insuportável. Muitos relegam a angústia ao baú da *tournée*, optando pela vida burguesa. Da arriscada matriz dionisíaca perde-se até a lembrança. Viver nos limites da existência não é fácil. O teatro torna-se uma profissão.

12. O destino está nas origens

Crise da comunicação teatral

A situação teatral hodierna apresenta-se sob o signo de evidentes contradições. Existe na Itália uma crescente afluência de público aos espetáculos em prosa, existe uma proliferação de grupos jovens que se reúnem para fazer teatro: e existe um declínio, dir-se-ia inexorável, na criatividade dramatúrgica.

Prescindindo de fatores especificamente italianos, como a crescente aculturação e o acesso de estratos mais amplos da população ao teatro em prosa, a grande freqüência às salas de teatro corresponde a uma evolução previsível. O crescente isolamento humano, provocado pelo hábito da televisão, devia necessariamente provocar uma reação em sentido contrário: o retorno a uma sociabilidade mesmo que superficial e à gratificante ocasião do contato interpessoal.

Sintomas mais sutil é o aumento de grupos de jovens que fazem teatro: vê-se aí uma recusa do papel tradicional de quem assiste ao "jogo" alheio e, por conseguinte, a vontade de tomar parte ativa no espetáculo. Em sua modéstia, o indício antecipa uma exigência de reestruturação da vida teatral.

Na vertente dramatúrgica, pelo contrário, existe uma estagnação preocupante. Aqui e ali ainda se escrevem ótimos dramas e ótimas comédias que — na mediocridade do repertório contemporâneo — são logo monopolizados pelas empresas teatrais mais ricas e poderosas. Existem ainda dramaturgos que buscaram com coerência uma produção de bom nível literário. Mas o destino do teatro dramático sempre esteve ligado a grandes ciclos criativos, como a tragédia grega, a comédia latina, o espetáculo sacro, a *commedia dell'arte*, o "teatro elisabetano", o drama e a comédia dos séculos XVII e XVIII. Não estamos vivendo

uma entusiasmante vigília teatral: não há nada que prenuncia a iminência de uma nova civilização dramatúrgica.

Quando muito é uma nova civilização da imagem (cinematográfica ou, antes, televisiva) que se aproxima — e os sinais são muitos e perigosos. Nenhum indício desse gênero no campo teatral. O fato é que os instrumentos clássicos da dramaturgia parecem envelhecidos. Assim como a nova cultura musical não confia mais no uso canônico de instrumentos tradicionais como os arcos e os sopros (quando muito distorce o seu uso para obter novos efeitos sonoros) e recorre a meios de expressão talvez discutíveis como os eletrônicos, assim também uma nova cultura dramatúrgica deveria renunciar a instrumentos tradicionais e gestos, como os diálogos, os personagens, a cenografia, o vestuário.

Demiurgos cirurgiões

Em tal conjuntura, o espaço reservado ao dramaturgo é ocupado pelo diretor. De setenta anos para cá, assistimos à diluição progressiva de grandes dramaturgos no palco e ao crescimento maciço da intervenção do diretor. Mais que dramático, o teatro contemporâneo é um teatro de direção.

O sintoma é importante. Em tempos áureos de vida teatral o diretor não existe: se existe, não se vê. Que nomes de diretores nos legou a época elisabetana ou a tragédia grega? Claro, um diretor cênico — um *chorodidáskalos* ou um *capocomico* (no sentido original da fórmula) — sempre existiu: mas limitava-se a cuidar da fiel execução do texto (seu ou de outro). Na atual vacância dramatúrgica, o diretor se auto-elege autor do espetáculo, à maneira de Meyerhold. Seu poder teatral torna-se absoluto. Ele não desdenha o atributo de demiurgo.

Demiurgo ou cirurgião? Sua própria presença é o signo de um estado patológico da vida teatral. Foi nessa situação que o procriou: pedem-lhe que a cure. Ele opera com bisturi, aplica receitas milagrosas. Mas erra, ou esconde, o diagnóstico essencial. Seu ponto fraco está na tentativa de

substituir o ator no palco: quer tornar-se o protagonista do evento. Sinal de um mau conhecimento do meio de expressão que está manejando. Em lugar de aprofundar o sentido e as modalidades da vida teatral, o diretor se coloca como protagonista no palco e representa suas geniais invenções. O ator para ele é apenas um instrumento para a realização de sua idéia (o ator é agora escravo de dois patrões...) E sobre que matéria ele exerce esta sua atividade criativa? Sobre o repertório da velha tradição.

Sobre esse terreno repetidamente lavrado se expandem as interpretações, as manipulações, os remanejamentos, as atualizações, as transposições, as profanações, as contaminações operadas pelos novos senhores da cena. Uma situação paradoxal e definitivamente estéril. É grave que uma cultura precise viver de intermináveis variações sobre temas de outros tempos. Esse não é um teatro moderno, não é um teatro criativo. Reconhecida a necessidade de um cuidado atento com o teatro tradicional, uma época deve exprimir seus conteúdos numa língua que seja sua. Enfeitar o passado, nem que seja genialmente, pode ser ocasião para fruições de alto nível cênico. Mas trata-se de uma atitude que não se subtrai à suspeita de um parasitismo cultural, que reduz o teatro a um cerimonial infecundo.

Os diretores são então acusados de abuso: culpam-nos dos males de que sofre o teatro. Querem expulsá-los do Templo. Expulsos, o Templo continuaria vazio como antes.

A função do teatro, pensava Artaud, é a criação de mitos: uma prerrogativa que o teatro não pode ceder impunemente ao cinema (hoje diríamos à televisão)[2].

A paixão teatral não deve ocultar a constatação e a coragem da diagnose impiedosa: hoje o destino do teatro está confiado a exercícios de exaustão intelectual.

Teatro inatual

A idéia de teatro que emerge desta pesquisa de laboratório não pertence ao tempo presente. Aqui não se explici-

ta um resultado definitivo, mas um roteiro descritivo-analítico. Cinco séculos de teatro dramático não se apagam no curso de uma geração. A evolução da cultura é contida e insensível às nossas incertezas. O que se prognostica é um não-teatro, se teatro é aquilo que hoje prospera no Ocidente. Ele tem um ponto em comum com a tradição: é certamente um teatro do ator. Não um teatro da palavra. O renascimento e o crescimento não virá da página escrita, mas da matéria viva do teatro, do grande protagonista de sempre.

Os precedentes são ilustres. A primeira revolução teatral dos tempos modernos, por acaso, não se produziu no palco? Foram os atores cômicos da *commedia dell'arte*, herdeiros de múltiplos filões culturais, que plasmaram um modelo de ator, no qual se inspirou a dramaturgia européia nos séculos sucessivos. Essa é a primeira lição que a tradição teatral nos propõe e que não pode ser ignorada.

Foi perfeita a intuição das vanguardas na polêmica antidramatúrgica: carente, porém, no aprofundamento cultural da vida cênica. O ator biomecânico de Meyerhold parou no modelo já desgastado da *commedia dell'arte*. Hoje é preciso individualizar um modelo diferente: um ator reintegrado na plenitude humana de suas experiências interiores e de suas possibilidades expressivas, liberado dos hibridismos culturais em que se acha enredado.

Esta hipótese de teatro prescinde então da presença de um quadro dramatúrgico? Não há ritualidade constuída que não se ligue a uma visão mítica, da qual ela é a atualização "teatral". Pode-se então prognosticar um novo modelo dramatúrgico edificado sobre um novo modelo de ator: que deixe de lado o discurso literário e tenha, se possível, afinidade com um esboço ritual; que dê atenção à verdadeira natureza do ator, ignorada e violentada pelo dever da interpretação; que, recorrendo a antigos estímulos, esteja em condições de suscitar a sua criatividade original. Uma dramaturgia a serviço do ator, não um ator a serviço da dramaturgia.

Um projeto teatral que codifique — mas com sabedoria antiga! — os comportamentos profundos do ator e seja, portanto, caracterizado por uma extrema parcimônia de signos discursivos e por uma orgânica indicação de estímulos significantes: essa é a perspectiva cultural que emerge da experimentação do mnemodrama. O novo código lingüístico, articulado em símbolos compartilhados, desencadeia uma decodificação participante na coletividade que assiste. A figura tradicional do espectador desaparece, desaparece o antiquado conceito de espetáculo. A massa amorfa do público que *spectat* estrutura-se espontaneamente no "conjunto" teatral, em vista do qual surgiu a mediação. Penetramos no âmbito arcaico e glorioso da Festa.

Em Cocullo, em Rajano, em Pierno, em Tricarico, em Avellino, em Ostuni, em Barile, em Madonna dell'Arco, os peregrinos, que afluem de povoados e regiões vizinhas, carregam consigo o fardo pesado de um ano de privações, doenças, angústias. Mas o indivíduo "particular" que vem procurar alívio e milagre, participa da comunhão do sofrimento e do sucessivo resgate da esperança. Cada um despeja as incertezas individuais na certeza coletiva. Confia a expressão de si mesmo àquela expressão comum que é o rito. A individualidade ergue-se como os rostos daquela arcaica gente do campo e da montanha, começa a abrir-se, a dilatar-se. Numa compenetração recíproca as presenças individuais reconstituem-se em corpo social teatralmente vivo. O teatro recupera aqui as raízes da própria identidade perdida[3].

Claro, os recursos aos poderes mágicos de objetos e simulacros tinge-se de superstição. Prevalece a invocação de um auxílio específico, a esperança de salvação da criatura abandonada num mundo de opressão anônima. Apesar disso, estas Festas são documentos preciosos que atestam, embora de maneira intermitente, sublimes ritualidades desaparecidas: em seus fragmentos culturais, transmitem-nos comportamentos antiquados que a nossa civilização teatral, vin-

culada à interpretação dos textos, desprezou completamente. O utilitarismo, que aflora na observância do culto, não ofusca a qualidade de uma participação que envolve os peregrinos na intensidade festiva com suas fases de tormento e vitória. A amplificação do espaço existencial do participante individual não se traduz — como acontece na dureza do cotidiano — em atrito, hostilidade, rancor, já que o evento se cumpre num espaço ritual: ou melhor, exalta-se numa fortalecida solidariedade de grupo.

Desta consonância coletiva um traço se conserva no teatro tradicional: o cânone exíguo da co-presença de ator e espectador, definido como o específico teatral. Uma confirmação, portanto, da continuidade genética entre festa ritual e teatro. Mas esta origem, que ofereceu hoje o único pretexto para uma qualificação da linguagem teatral em relação às linguagens tecnológicas do espetáculo, costuma ser minimizada ou esquecida. Ingratidão cultural paga o preço alto. O espetáculo tradicional não encontra mais seivas criativas para alimentá-lo, não sabe mais qual é o seu sentido no contexto social.

As múltiplas revoluções da vanguarda histórica convergem então de vários pontos de partida na tentativa de reconstituir o arcaico e imprescindível "conjunto" teatral destronado pela dramaturgia. Teatralizar a vida é o novo projeto que é indicado aos atores e diretores das futuras gerações[4]. Ele dá voz àquela exigência de comportamentos teatrais primitivos que se desenvolve ao longo de toda a história das sociedades ocidentais: assim a Idade Média dá vazão aos seus exuberantes carnavais[5], o Renascimento celebra suas grandes festas profanas[6], o século XVII põe em cena suas festas barrocas nas ruas e praças de Roma[7], o iluminismo exalta através de Rousseau as festas da República[8], Talleyrand e Mirabeau apóiam as "festas laicas" da Revolução[9]. Numa contínua mudança de costumes, o "conjunto" teatral alicerça-se espontaneamente à chama incandescente da solidariedade festiva, fora do recinto fechado dos teatros.

Hoje o aumento estatístico das presenças nas antigas festas rurais, a proliferação de festas religiosas e festivais, a criação de festas novas e o resgate das antigas são os sinais de uma necessidade de agregação e de participação que o teatro não está em condições de satisfazer. Mas, não por acaso, embora de modo confuso, volta-se a falar com insistência de festas, até mesmo em muitos projetos futuros de vida teatral.

A polis *interior*

O "campo magnético" que se instaura entre os participantes de um mnemodrama (visionário) realiza uma unidade de grupo que tem a marca da consangüinidade. É um autêntico conjunto teatral que se autocria e se alimenta de uma silenciosa comunicação interpessoal. Esse tipo de solidariedade é desconhecido pelas estruturas intelectuais e sociais: às vezes, constatamos sua presença tempestuosa nos momentos supremos do eros ou nas telepatias que nascem de fortíssimos liames afetivos.

Como ocorre na ritualidade primitiva e na festa arcaica, o rito mnemodramático prolonga essa eficácia no tempo quotidiano. Trata-se de uma solidariedade diferente da amizade, mais compreensiva que as fraternidades que se estabelecem nas atividades práticas e políticas. Ela gira sobre si mesma, não é direcionada para objetivos externos, que a tornam fatalmente unilateral. O misterioso "campo magnético" que irrompe entre os participantes estabeleceu-se num nível quase visceral. Parece que ele instaura um tipo particular de relação interumana: um modo de "estar na carne", para usar a fórmula metafórica com a qual os aborígenes australianos indicam suas relações de parentesco[10].

Por canais inesperados e inacessíveis, o mnemodrama atinge assim o objetivo do rito e do teatro que lhe é homogêneo: uma comunidade verdadeira sentava-se nos anfiteatros gregos e sofria na carne as intensidades de seus heróis trági-

cos, que evocavam em alusões míticas os comportamentos ancestrais do grupo. Da mesma maneira o mnemodrama parece reconstituir, com formas ainda rudimentares, uma hipótese de *polis* interior.

Nela, o impacto — amargo, traumático — de violência, na realidade, confirmou a presença integral do homem com suas pulsões irredutíveis.

Mas as tensões agressivas, os instintos de prepotência, que explodem entre os participantes do mnemodrama, são reabsorvidos numa área separada do real e, portanto, protegida do choque físico. Desta função existem vestígios na festa arcaica sob a forma de "provérbios" cantados, nos quais as agressões satíricas se satisfazem sobre um plano cerimonial[11]. E, num âmbito mais vasto, os ritos agônicos da festa-espetáculo medieval[12], os conflitos enfrentados num clima lúdico (e já esportivo) e os combates rituais[13] recompõem-se no seio de uma *polis* que não sacrifica os impulsos irracionais do indivíduo, mas os escolhe e os soluciona, dando-lhes espaço de expressão.

O teatro tradicional dá provas incessantes dessa violência nativa, que todavia — ao fazer-se espetáculo — atenua a veemência liberatória que o rito lhe concede. A tragédia grega, ainda próxima dos comportamentos arcaicos de sua origem, talvez fosse a única que provocava uma mimese integral em seus espectadores-participantes...

Em outras áreas rituais a situação repete-se ainda hoje: a *kris dance,* durante a qual os atores de Bali, em estado de transe, cravam os punhais (kris) no peito invulnerável, exemplifica de modo impressionante o advento da violência e a sua ritualização.

Na *polis* interior, vagamente vislumbrada no mnemodrama de grupo, a violência pode encontrar um espaço para desenvolver-se, resolvendo seus furores em "gesto", sem descarregar a sua agressividade em manifestações laterais de crônica policial ou de crônica política. "Sejam quais forem os conflitos que angustiam a mente de uma determinada época, desafio o espectador, atingido pelo sangue de cenas violentas (...) a abandonar-se, depois, a idéias de guer-

ra, de rebelião, de revolta e de assassinatos desenfreados"[14]. É mais uma vez a vidência de Artaud que parece ter intuído a materialidade destas operações psíquicas, embora limitadas aqui à esfera da representação.

Identidade e autoconhecimento

O espasmo da identidade talvez nunca tenha sido tão lancinante como hoje. Nas sociedades primitivas a narração ritual dos mitos de fundação — além de propiciar a cooperação das Potências na luta pela sobrevivência — fortalecia o sentimento da identidade individual e coletiva. Os rituais iniciatórios revelavam aos jovens as origens sagradas do grupo: o conhecimento dos supremos mistérios resultavam em autoconhecimento. Esse ponto de referência era a cidadela psíquica das sociedades pré-históricas. Através dos séculos, cada ritualidade religiosa ou laica não agiu de modo diferente na celebração dos próprios aniversários.

Nós, células tresloucadas de um organismo dasagregado, andamos angustiados à procura de uma *polis* real ou ideal, presente ou passada, na qual possamos reconhecernos. Não existe nenhuma solidão isolada que não escolha seus interlocutores e entretenha com eles uma virtual conversação. Estar no mundo significa estar definido pelo mundo: a indefinição pessoal se traduz em inexistência. Por isso, o rito oferece ao homem a experiência horizontal de fazer parte de um conjunto e situa esse conjunto numa visão mítica do mundo. Atenua assim a angústia do não-ser.

Desaparecida toda mitologia comum que permita ao eu definir-se horizontalmente em relação a outros eus, o indivíduo, por um processo de autoconhecimento vertical, identifica-se com a própria memória mítica. O processo ascendente da ritualidade primitiva, que identifica o grupo com seus mitos de fundação, torna a repetir-se na dinâmica psíquica do homem moderno. A esse respeito os mnemodramas dos jovens são reveladores: aparecem como um inexaurível terreno de exploração introspectiva e retrospectiva.

Se a pergunta sobre identidade não encontra uma resposta concreta nas agregações humanas ou nas propostas culturais do presente, ela projeta-se para trás à procura de um equilíbrio anterior. A viagem do mnemodrama é como uma longa e perigosa viagem à procura do Symorgh[15], o mítico rei dos pássaros: quando os pássaros, exaustos, dizimados por travessias e intempéries, chegam à presença do rei, percebem que o Symorgh é um grande espelho, onde estão refletidas suas próprias imagens. A viagem à procura do Symorgh foi uma viagem xamanística e mnemodramática rumo ao autoconhecimento: no símbolo real está encerrado o segredo da identidade individual e coletiva.

O teatro dramatúrgico não ignora essa função arcaica advinda do rito, mas dilui o seu valor. Definições do teatro como "espelho da sociedade", "testemunho de uma época", refletem genericamente essa exigência basilar. Mas o engajamento nesta direção agora é moderado, a urgência e a gravidade do imperativo ritual não são sentidos. A resposta do teatro tradicional, no seu intelectualismo, é privado de eficácia existencial. Não é por acaso que, em mãos dramatúrgicas, o teatro se esqueceu de ser originalmente um ato de conhecimento: ele cultiva, agora, outros valores. A fruição "artística" do espetáculo é o corolário gratuito de uma cultura que perdeu contato com suas próprias raízes. A adequação do evento teatral a razões políticas contingentes é ineficaz no palco prático, além de falsear o sentido do teatro como *polis* interior. As interpretações terapêuticas e psicoterapêuticas correm o risco de circunscrever o teatro na esfera do patológico.

O teatro, porém, é um fato de fundação ontológica. E um pôr-se no mundo ritualisticamente e uma definição deste lugar no mundo. É a escolha cultural de um destino. Quando o teatro perde essas conotações originárias começa a alienação teatral: o espetáculo, a pompa, a instrumentalização, o divertimento. A originária "necessidade" se desmancha no supérfluo: o teatro chega a deleitar-se com esta superficialidade.

O destino está nas origens[16]: trinta anos atrás era assim

que eu intitulava um de meus primeiros escritos sobre o teatro. Mais que um ensaio, era um indício de uma nova concepção de teatro. Uma longa experiência de vida cênica e de laboratório teatral reconduzem-me coerentemente àquela longínqua formulação.

Não se pode conhecer a natureza de um evento cultural quando se ignora a sua gênese; não se pode prescindir de seus cânones originais quando se quer trabalhar pela sua presença viva.

Notas

1. Agonia do espectador

1. O espectador *naif* corresponde ao espectador típico do "drama absoluto" descrito por P.Szondi: "o espectador assiste ao diálogo dramático em silêncio, com as mãos amarradas, paralisado à vista de um outro mundo. Mas a sua total passividade (e a experiência dramática baseia-se nisso) deve transformar-se em uma "atividade" irracional; o espectador é arrastado no jogo dramático, ele próprio torna-se falante, através da fala de todos os personagens, é claro. A relação espectador-drama conhece apenas a separação completa ou a identificação completa, mas não a intrusão do espectador no drama ou o dirigir-se do drama para o espectador" (*Teoria del dramma moderno,* Torino 1962, pp. 10-11).
2. Uma das tantas variedades do teatro bizantino é a do espectador "mortal" de que fala P. Brook: ele "diverte-se até com a falta de qualquer divertimento, de qualquer intensidade como é o caso do erudito que emerge como o sorriso nos lábios das representações rotineiras dos clássicos; traduzindo, assim, todo o peso de sua autoridade em favor do tédio mais chato e desse modo o teatro mortal continua impassível pelo seu caminho" (*Il teatro e il suo spazio,* Milano 1968, p. 12-3).
3. "Arranja-me algum veneno, Iago; esta noite..." (*Otelo,* Ato IV, cena I).
4. A tentativa de atribuir finalidades pedagógicas à vida teatral transita sem solução ao longo de todo o teatro moderno, desde as "moderalidades" medievais, que se propõem o objetivo da edificação religiosa, até os projetos iluministas — o teatro como "flagelo do ridículo e do vício" e os atores "como pregadores eloqüentes da honestidade e da virtude" (D. Diderot, *Paradosso dell'at-*

tore, Roma, 1962, p. 41) —, ao "teatro de tese" de G. Hauptmann, ao teatro épico de B. Brecht, segundo o qual a cena deve ter "a eficácia de um ensinamento" (*Scritti teatrali,* Torino 1962, p. 47).

5. Compare-se a descrição do espectador ideal do "drama absoluto" feita por Szondi com a descrição polêmica de B. Brecht: "Vamos entrar numa dessas salas para observar o efeito que ela causa nos espectadores. Olhando à nossa volta, veremos figuras praticamente imóveis numa estranha atitude. (...) Quase não se comunicam entre si. Estão reunidas e parecem dormir inquietando-as os sonhos, (...) têm os olhos abertos, mas não olham, fixam; também não escutam, embora pareçam atentas (...) O arrebatamento com que parecem entregar-se a sensações imprecisas, mas impetuosas é tanto mais profundo quanto melhor for o desempenho dos atores" (*op. cit., p.105*).
6. Em *Teatro sperimentale* (in Brecht, *Scritti teatrali,* I, Torino 1962, p. 35) Brecht dirige-se criticamente ao "cavalheiro sentado na platéia" e que quer ver "em troca de seu dinheiro cenas da vida real". Um verdadeiro teatro, "nunca vai tentar embriagá-lo enchendo-o de ilusões, nunca tentará fazê-lo esquecer o mundo, conciliá-lo com seu destino, mas, doravante, colocará o mundo diante dele a fim de que ele se mobilize" (*ibidem,* p. 167). Metaforicamente, é um espectador com o charuto na boca: "Chego a afirmar que um espectador sentado na platéia com o charuto na boca poderia provocar o desmoronamento da arte ocidental. Da mesma forma que ele acende o charuto poderia acender o estopim de uma bomba (...) A meu ver, um ator não poderia de maneira alguma propor um teatro afetado e envelhecido ao fumante sentado na platéia" (*ibidem,* p. 37).
7. Cf. A. Mango, *Verso una sociologia del teatro,* Palermo 1978, pp. 180-181: "A condição em que o espectador recebe o filme, a sala escura, a interposição do projetor, a atmosfera mediúnica criada pelo feixe de luz que leva as imagens até a tela, a fragmentação da construção, todos

esses motivos concorrem para fazer do público cinematográfico um elemento passivo tanto quanto o público teatral é, potencialmente, um elemento ativo".

8. No estudo de M. Mac Luhan sobre as comunicações de massa (*Glistrumenti del comunicare,* Milano 1968) o cinema e a televisão são definidos "meios frios" da comunicação devido ao acabamento e à organicidade de sua montagem, que provocam uma atitude estática no espectador. (No âmbito dos *midia* o rádio é, para Mac Luhan um "meio quente" porque obriga o ambiente a completar uma informação incompleta.)
9. O divertimento no teatro é um tema que Brecht retoma com insistência, receoso de que o componente didático possa tornar parado o espetáculo e, então, prejudicar a si próprio: "O teatro permanece teatro, mesmo quando é teatro de ensinamentos; e, na medida em que é teatro de boa qualidade, é também divertido" (*Scritti teatrali,* Torino 1962, p. 49); "O teatro da era científica tem condição de transformar a dialética em diversão" (*ibidem,* p. 18). Nos últimos anos de sua vida, durante uma autocrítica, Brecht afirma que suas teorizações projetaram uma imagem errônea de seu teatro: "Se os críticos olhassem para o meu teatro como olham os espectadores veriam puro e simples: um teatro — pelo menos é o que eu espero — cheio de fantasia, de humorismo, de sentido" *(ibidem,* p. 219).
10. *Poética,* cap. VI, 1449 B.
11. A data é aquela proposta por H.C. Baldry (*I greci a teatro,* Roma-Bari 1975^2, p. 13).
12. Já no final do século IV este equilíbrio entre palco e platéia parece rompido. Teofrasto, nos *Caracteres morais,* descreve vários tipos de espectadores: o "vilão", que aplaude ou se cala na hora errada; o "bobo", que adormece durante o espetáculo, etc. Aristóteles distingue na *Poética* duas espécies de espectadores e conta que alguns provocam desconcentrações comendo ruidosamente. Percebe-se, portanto, a presença de um comportamento sempre coerente com o evento trágico que entra

em conflito com os novos comportamentos de uma parte do público, observador apenas dos aspectos exteriores do espetáculo.

13. No tropo que antecede o *Introibo* da missa do dia da Páscoa e que se amplia num diálogo entre o Anjo e as Três Marias junto do sepulcro de Cristo é apontado, como todos sabem, o germe do drama litúrgico medieval. Mas o topo, inicialmente, é uma simples interpolação exornativa no interior do rito. "A transcrição do *Quem quaeritis* — observa W. Lipphardt (*Der Drammatische Tropus,* in AA, VV., *Dimensioni drammaturgiche della liturgia medievale,* Roma 1977) — é precedida, sem dúvida, por séculos de tradição oral, fato que explicaria a riqueza de variantes observada especialmente na Itália". Trata-se, portanto, de um rito que envolve toda a comunidade participante e que evolui para a representação teatral. Sobre o tropo e sobre as origens do teatro sacro, cf. A. D'Ancona, *Le origini del teatro italiano,* Torino 1891, pp. 27-32 e V. De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana,* Bologna 1924, pp. 116-135).
14. "A dramaturgia latina da Igreja medieval é composta por um público determinado, que conhece o conteúdo de cada cena da composição dramática. Não se trata de fornecer os conteúdos; dado que os conteúdos eram conhecidos, na representação devia-se dar conta do significado atual desse conteúdo. (...) O valor catequista dessas representações pode ser comparado aos ciclos de afrescos que apresentam episódios do Antigo e do Novo Testamento. (...) Quem olha as paredes da Igreja deve conhecer de antemão os episódios (...) caso contrário não entende o que está representado. (...) O novo drama é antes de tudo auto-representação do grupo que se apresenta" (J. Drumble, *Questionimetodologiche e problematiche del gruppo destinatario,* in "Biblioteca teatrale", 15-16, 1976, pp. 7-9).
15. Sobre o novo público teatral, cf. J.Duvignaud: "Esse fervilhar de homens tão diferentes não constitui um

público consciente de seus valores, de suas crenças, de suas expectativas. Esses ajuntamentos não podem ser definidos: constituem uma massa cujo grau de participação comum é medíocre: acumulação passiva de espectadores que se formam em todo lugar ao longo dos séculos, procurando uma ligação diferente daquela que os une. (...) O teatro é uma coisa urbana como a história" (*Le ombre collettive,* Roma, 1974, p. 140-1).

16. Sobre a vida coletiva e privada em Bali, cf. F. Marotti (*Trance e dramma a Bali,* Torino, 1976, p. 9): "A vida inteira da comunidade é entremeada de espetáculos, de dança, de música: simples danças rituais para glorificar os deuses, danças mágicas para proteger a aldeia das calamidades". Cerimônias e festas acompanham o nascimento e a infância das crianças de Bali: os futuros espectadores crescem, assim, num ambiente que os predispõem para um comportamento comum no teatro. Cf. também F. Bowers (*Theater in the East,* New York 1956, p. 238): "A vida em Bali aparece como um contínuo fluir de eventos religiosos, dádivas votivas cotidianas, procissões até o templo e jogos sacros". "No centro de toda atividade religiosa de Bali estão a dança e o drama com seu inseparável acompanhamento musical" *(ibidem,* p. 240).

17. A respeito das vicissitudes do teatro Nô, cf. Zeami, *Il segreto del Nô,* Milano 1970, p. 37 e seg. Após o período áureo que vai do século XVIII ao século XVI, o teatro Nô desaparece das cidades para refugiar-se nos castelos nobiliários, onde se torna o divertimento preferido da casta militar. É um eclipse que dura até 1868, quando este tipo de espetáculo, graças a um ator modesto, volta ao auge e atrai intelectuais, artistas, profissionais, que praticam o canto e a dança na escolas de Nô; constituindo, portanto, um público perfeitamente integrado ao espetáculo. Em 1945, há uma outra crise após a derrota do Japão e um novo florescimento para o qual contribui um público jovem do Japão que redescobre no Nô os valores

de uma tradição, reconhecendo nele sua própria identidade étnica.

18. Cf. M. Barreto (*La commedia del '500,* Venezia 1975, p. 51): "Posta essa relação estreita entre quem convida e quem assiste, entre organizadores e convidados, o público é, basicamente, o produtor e o consumidor de seu próprio espetáculo. Trata-se, em suma, de uma espécie de rito em circuito fechado: o público, por ocasião de determinadas festas e comemorações, produz e consome seu próprio espetáculo. Esse público reúne-se, portanto, oferecendo a si próprio um espetáculo que o diverte, o distrai, e ao mesmo tempo consagra a sua hegemonia, ratificando sua superioridade sócio-cultural. É um rito de divertimento, mas é também um rito simbólico de prestígio, já que o público pertence a uma elite social, econômica e intelectual, fundada sobre a cumplicidade de que falamos".
19. Nas notas sobre o drama *A mãe,* é nesses termos que B. Brecht contrapõe o teatro épico ao teatro aristotélico que, com suas três unidades, postula uma adesão total do espectador à ação dramática: "Pretendendo da obra de arte uma eficácia imediata, a estética corrente pede-lhe também que concilie todas as diferenças, sociais e outras, existentes entre os indivíduos. A concepção dramática aristotélica consegue ainda produzir esse efeito de superação das diferenças de classe, embora essas últimas penetrem hoje profundamente na consciência dos indivíduos. (...) De qualquer modo, devido aos traços genericamente humanos comuns a todos os espectadores, forma-se na sala uma unidade coletiva que dura tanto quanto a fruição artística, mas que não interessa à concepção dramática não-aristotélica como *A Mãe;* porquanto implica um público dividido" (*op. cit.*, p. 43)
20. Cf. Duvignaud (*op. cit.*, p. 504): "A surpreendente proliferação de mitos e de ideologias que acompanha o desenvolvimento da sociedade contemporânea não poupa a estética e muito menos o teatro. Que essas ideologias e esses mitos exerçam uma influência boa ou má sobre a

criação, que exerçam uma influência qualquer, não depende de sua incidência sobre a estrutura da vida coletiva: com efeito, é inevitável que o *mercado do teatro,* que faz do artista um empresário que depende do sucesso dos produtos que oferece, determine um crescimento da informação e da importância dos que nele participam. Independemente de qualquer publicidade e propaganda, a necessidade de atrair o público pagante inverte a situação do artista. A boa vontade de um príncipe, o esteticismo de um soberano cedem lugar à persuasão dos espectadores potenciais". Também para A. Abruzzese (*Forme estetiche e società di massa,* Padova 1973) a sociedade de massa influencia profundamente a evolução das formas estéticas ligadas ao espetáculo, seja porque "massifica" o espetáculo transformando-o em mercadoria, seja porque faz do espetáculo sua "ideologia negativa".

2. Solilóquios em cena.

1. C. Goldoni, *La Locandiera.* (A Hoteleira), Ato I, cena XV.
2. No quadro de suas teses sobre a passagem gradual do "drama absoluto" para o teatro épico, Szondi vê no "monólogo" moderno (a partir de Hebbel) uma fratura no diálogo, um "relato psicológico" do eu distanciado, épico, que reflete e narra sobre si próprio: o "à parte" do teatro clássico, ao contrário, é ainda um componente do jogo dialógico e não constitui um início de distanciamento de personagem de sua realidade cênica (*op. cit.*, p. 116). Mas mesmo no teatro clássico existe ao lado do "à parte" do monólogo em que o personagem comenta a si próprio para o público: isso ocorre com Mirandolina no monólogo do Primeiro Ato (cena IX); com Arnolfo no início do Segundo Ato da *Escola de Mulheres;* com Iago, que em seus freqüentes monólogos apresenta a verdadeira imagem de si, com uma lucidez que extrapola a verdade cênica do personagem. Esses monólogos parecem ser premissas ideais para os "à parte" no decorrer da ação: uma espécie de marcação psicológica destinada à compreensão do personagem por parte do público, mas válida também como indicação para interpretação do personagem por parte do ator. O "à parte", ao contrário, é um recurso cênico mediante o qual o personagem expõe sua verdadeira identidade (de personagem) com a cumplicidade do público, inferindo-se assim no âmbito do "teatro no teatro" que existe desde sempre na comédia e que não assinala nenhum início de distanciamento de tipo épico.
3. A Ristori, *Ricordi artistici,* Firenze 1887, p. 26.
4. L. Rasi, *Eleonora Duse,* Firenze 1901, pp. 60-61.

5. F. Liberati, *Artisti nostri,* Palermo s.d., p. 20.
6. E. Rossi, *Quarent'anni di vita artistica,* Firenze 1877, II, pp.260-261.
7. V. Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Moderna e Ermete Novelli e alla Duse,* Firenze, 1895, p. 222.
8. F. Liberati, *op. cit.*, p. 20.
9. R. Barbiera, *Vite ardenti del teatro,* Milano 1931, pp. 269-270.
10. E. Rasi, *op. cit.*, p. 61.
11. D. Diderot, *Observations sur Garrick,* in "Correspondence litteraire" 15 de outubro a 1º de novembro de 1770.
12. W. Goethe, *Wilhelm Meister Lehrjare,* IV, 18.
13. Ben Jonson, *Volpone,* Ato Segundo, cena II.
14. Zan Fritata e o espetáculo dos charlatões aparece numa descrição do século XVI de T. Garzoni (*La piazza universalle di tutte le profissioni del mondo,* Venezia 1586, pp. 763-764): "Existe porém um certo tipo de espetáculo moderno que identifica várias espécies de charlatões e, neste meu escrito, por simples curiosidade, quero falar deles informativamente. (...) Mas quem quisesse expor com detalhes os recursos através dos quais os charlatões ganham dinheiro, teria muita dificuldade. Exemplificando, eis alguma. Do canto da praça, dá para ver o nosso galante Fortunato fazendo trapaças junto com Fritata, para entreter toda noite um monte de gente das dez à meia-noite. Inventando notícias, criando histórias, formando diálogos, fazendo malabarismos, cantando de improviso, agredindo-se, conciliando-se, morrendo de rir, altercando-se novamente, empurrando-se, alternando-se e, finalmente, lançando os dados para chegar à questão do dinheiro que pretendem ganhar com suas conversas gentilíssimas e educadíssimas".
15. C. Goldoni, *Delle commedie,* XI, 11.
16. Cf. W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?,* in *L'opera d'arte nell' epoca della sua riproducibilità tecnica,* Torino 1966, pp. 133-134: "No tocante ao modo da repre-

sentação, a tarefa do ator no teatro épico consiste em determinar, quer representando não perde a sua capacidade de julgar. (...) Justamente esse gênero de representação característica do teatro épico mostra incontestavelmente que, nesse campo, o interesse artístico coincide com o interesse político".

3. Tempo de iconoclastas

1. A partir do final do século XIX o teatro caracteriza-se pelos processos de mercantilização que afetam todas as manifestações da vida humana e oferecem ao indivíduo numerosas e agradáveis possibilidades de entretenimento: "A indústria da diversão facilita-lhe essa tarefa, colocando-o ao nível da mercadoria. Ele deixa-se manipular, satisfeito por estar alienado de si mesmo e dos outros. A exaltação da mercadoria e a auréola de divertimentos que a circunda é o tema secreto: (...) corresponde a isso a dissensão entre o seu elemento utópico e o seu elemento cênico. Suas argúcias na representação de objetos mortos correspondem àquilo que Marx chama 'os caprichos teológicos da mercadoria" (W. Benjamin, *Angelus novus,* Torino 1962, p. 147).
2. A data da fundação do Théâtre Libre, o ano de 1887, é considerada por D. Balbet o início da nova era, que coloca em discussão todas "as concepções tradicionais da representação teatral e seus meios expressivos" (*Le décor du théâtre,* Paris 1965, p. 79).
3. Em 1870 o duque Jorge II de Meiningen funda uma companhia teatral que ficará conhecida como a Companhia dos "Meininger".
4. Cf. A.M. Ripellino (*Il trucco e l'anima,* Torino 1974, p. 56): "Stanislavski inventa suas 'atmosferas' com abundância de objetos alusivos. (...) Ele gosta de transformar o palco em balcão de exposição, em loja de antigüidades. (...) Dir-se-ia que essa prodigalidade de bibelôs, de *fanfreluches,* de quinquilharias, é uma conseqüência do interesse do século XIX pelas exposições universais, e é curioso observar que o objeto inusitado do Teatro de

Arte antecipa sob certos aspectos os objetos *démodés* e *inusitables,* mais tarde exaltados pelos surrealistas".

5. A. Appia define esse novo espaço cênico como uma "catedral do futuro, que, num espaço livre, vasto, transformável, abrigará as manifestações da nossa vida social e artística, e será o lugar por excelência onde florescerá a arte dramática, com ou sem espectador: (...) a cultura harmoniosa do corpo, obediente às ordens profundas de uma música feita para ela, pretende vencer nosso isolamento de espectadores passivos a fim de transformá-lo em um sentimento de responsabilidade solidária, de colaboração: (...) o uso do termo *representação* vai se tornando aos poucos um anacronismo, um non-sense. Todos nós queremos agir de comum acordo. A arte dramática de amanhã será um ato social para o qual cada um de nós dará uma contribuição" (segundo prefácio a *Musik und Inszentierung,* Müchen 1899), in *Attore musica e scena,* Milano 1975, pp. 161-162).
6. E.G. Craig considera explicitamente o simbolismo como a linguagem mais adequada à "verdadeira essência do teatro" (*Il mio teatro,* Milano 1971, p. 164).
7. No teatro que preconiza, Craig pretende eliminar o caráter aleatório da vida teatral: "Seria possível esperar que o futuro traga de volta a imagem ou criatura simbólica, ela também construída pela habilidade do artista, permitindo-nos reconquistar a nobre artificialidade de que fala o escritor antigo? Então não sofreremos mais a cruel influência das sentimentais confissões de fraqueza a que assistimos toda noite e que induzem nos espectadores as fraquezas manifestadas" (*op. cit.* p. 51). "Devemos criar a Supermarionete. Ela não competirá com a vida, mas irá além dela. Seu ideal não será a carne e o sangue, mas o corpo em estado cataléptico: sua aspiração será uma beleza semelhante à morte, mas exalando uma sensação de vida" (*ibidem).*
8. Marinetti ministrou três conferências em Moscou e duas em Petersburgo no inverno de 1914, colocando-se logo no centro dos entusiasmos, das críticas, dos ata-

ques furiosos e das sátiras jornalísticas: tudo isso favoreceu a grande popularidade do futurismo na Rússia. No *Manifesto do teatro futurista* de 1915 (o segundo manifesto do futurismo), Marinetti condena o teatro contemporâneo "onde tudo é prolixo, analítico, pedantemente psicológico, explicativo, diluído, meticuloso, estático, cheio de proibições e isolamentos.
Sobre a vanguarda italiana dos anos sessenta, cf. F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia,* Torino 1977; G. Bartolucci e L. Cappellini *Il segno teatrale,* Milano 1978; I. Moscati, *La miseria creativa,* Bologna 1978; A. Attisani, *Teatro come differenza,* Firenze 1978: "Quarta parete", 3-4; *Patalogo I,* Milano, 1979.

10. Sobre o "método de Stanislavki, cf. A. Fersen, *L'ultimo Stanislavki* in "Sipario", 75, 1952 e Id., *Il metodo di Stanislavski,* ibidem, 78, 1952.

11. Explode aqui a contradição mais grave do "sistema" de Stanislavski: nas imaginárias lições que Torzov-Stanislavski ministra a seus alunos, o método da identificação é contraposto ao "método representativo" nos seguintes termos: "Pode-se reviver um papel cada vez que se representa, como acontece no nosso sistema, ou vivê-lo apenas uma vez, ou algumas vezes, para captar a forma exterior da manifestação natural do sentimento e, uma vez captada, aprender a repetir essa forma mecanicamente, condicionando os músculos a funcionar automaticamente. A representação (*predstavlenie*) de um papel é isso" (K. Stanislavski, *Il lavoro del'attore,* Bari 1968, p. 29). Acontece que esse método representativo pressupõe, obviamente, a presença do espectador para o qual se representa: o método da identificação, ao contrário, ignora voluntariamente o olhar alheio. Em suas "lições" Stanislavski faz muitas referências ao espectador e às suas reações: desta maneira ele procura exorcizar os perigos de um solipsismo cênico implícito em suas colocações. Na realidade, as críticas e os ataques movidos contra seus espetáculos dirigiram-se justamente

à não-comunicação cênica, decorrente da aplicação rigorosa dos princípios do método.

12. Uma excelente descrição da "quarta parede" encontra-se em Piscator, *Il teatro político,* Torino 1976, p. 137: "Com exceção do palco giratório e da luz elétrica, introduzidos no começo do século, o palco encontrava-se nas mesmas condições em que o deixara Shakespeare: uma abertura quadrada através da qual o espectador podia lançar "um olhar proibido" para um outro mundo. Essa ausência de uma comunicação direta, esse muro de vidro posto entre o palco e a sala de espectadores, deixou sua marca em três séculos de arte dramática intencional. Era a arte dramática da aproximação. Durante três séculos o teatro viveu da ficção de que no teatro não havia espectadores". Entretanto, é preciso corrigir as afirmações de Piscator no sentido de que a "quarta parede" é um corolário do teatro naturalista. O teatro pós-renascentista foi um teatro de entretenimento, sempre dirigido ao público, com o qual estabelecia contatos constantes inclusive durante os monólogos e os "à parte".
13. Cf. E.B. Vachtangov, *Iz zapisnych knizek,* apud A. M. Ripellino, *op. cit,* p. 223: "Expulsar o teatro do teatro. Expulsar o ator do drama. Banir a maquilagem, o guarda-roupa".
14. L. Rasi percebeu esse aspecto patológico da arte de Eleonora Duse: "Ela tem o rosto que podemos ver geralmente nas doenças do sistema nervoso e, em particular, nas grandes neuroses, o *rosto convulsivo.* O olho é agitado por trêmitos imperceptíveis e move-se rapidamente em direções opostas; a face passa com incrível rapidez do rubor para a palidez, as narinas e os lábios fremem; os dentes apertam-se com violência e cada pequena parte do corpo põe-se em movimento (...); talvez seja, por isso, que essa grande atriz atualmente é insuperável na interpretação de personagens com índole histérica" (*L'arte del cómico,* Milano 1890, p. 215).
15. Cf. N. N. Evreinov, *Teatr tak takovoj,* apud A. M. Rip-

pelino, *Majakovski e il teatro russo d'avanguardia,* Torino 1959, p. 233.

16. O Teatro de Arte de Moscou, inaugurado no dia 14 de outubro de 1898, com a apresentação de *Carl Fedor Joannovic* de Toslstoi, despertou grande admiração pela riqueza naturalista do aparato cênico, pelo caráter documentário dos traje e pelo estilo rigorosamente naturalista da interpretação.

17. Em 1905 Stanislavski e Meyerhold fundam juntos o Estúdio da sua Povarskaja com o intuito de realizar experiências com textos modernos: trata-se das primeiras tentativas do assim chamado "teatro convencional" baseado em oposições anti-realistas.

18. *Balagancik* (A tenda dos saltimbancos), apresentado sob a direção de Meyerhold no dia 20 de outubro de 1906, com seu ritmo de balé e a irrupção vertiginosa das máscaras da *commedia dell'arte*, constitui uma ruptura frente às simetrias e à abordagem hierática do período simbolista precedente.

19. "Mais uma vez devemos afirmar que os caminhos do teatro e sua essência são totalmente autônomos, tendo outros objetivos. São os caminhos da teatralização do teatro". (A. J. Tairov, *Storia e teoria del Teatro Kammerny di Mosca,* Roma 1942, p. 90). A recusa do naturalismo em nome da convenção teatral é comum a Tairov e a Meyerhold: mas as escolhas estéticas de Tairov e seu gosto exacerbado pela estilização acabaram provocando hostilidade e polêmica direta entre esses dois diretores.

20. Cf. F. Malcovati, introd. a V. E. Meyerhold, *L'ottobre teatrale 1918-1939,* Milano 1977, p. 16: "A biomecânica é um termo feliz: serve a Meyerhold para dar um novo nome ao longo trabalho do Estúdio da rua Borodinskaja, pra defini-lo de novo com uma palavra adquada aos tempos".

21. "Já que a criação do ator é criação de formas plásticas no espaço, o ator deve estudar a mecânica de seu próprio corpo" (*ibidem,* pp. 62-63).

22. O laboratório teatral denominado com a sigla Gvtm (*Gosudarstvennye Vysie Rezisserskie Masterskie*) foi criado por Meyerhold em 1921 para aprofundar as técnicas miméticas e acrobáticas.
23. O teatro "Vieux Colombier" inicia sua atividade em 1913 e Copeau expõe seu programa nos seguintes termos: "Nossa primeira intenção será professar uma veneração toda especial pelos clássicos antigos e modernos, franceses e estrangeiros, a fim de apontá-los como exemplos constantes. Frente às suas obras desfiguradas por uma tradição amaneirada, colocar-nos-emos em "estado de sensibilidade", sem a menor pretensão de "renovar": toda nossa originalidade virá de um conhecimento aprofundado do texto. (...) No tocante aos atores, pretendemos desvinculá-los do histrionismo" através da consciência de seu trabalho, através da luta contra as fórmulas do ofício, contra a especialização, contra toda deformação profissional e, finalmente, fora do teatro, valendo-nos do contato com a natureza e a vida" (*apud* D. Costa, *L'insegnamento di Jacques Copeau,* in *La regia teatrale,* org. por S. D.'Amico, Roma 1947, p. 83).
24. "O estado de Moliére levava-me para a comédia italiana: percebia nele o estilo da farsa e, para exaltar seu movimento, relacionava a farsa com o palco originário dos saltimbancos" (J. Coupeau, *Souvenirs du Vieux Colombier,* Paris 1931, p. 75).
25. *Apud* F. Malcovati, *op. cit.,* p. 16.
26. *Ibidem,* p. 53.
27. Falando para os atores durante uma conferência de 1953, Meyerhold expressa-se nos seguintes termos: "Vocês não têm o direito de entrar num papel até o ponto de esquecer vocês mesmos. O segredo consiste apenas nisso: em não perder a si mesmo como porta-voz de uma determinada visão ideológica, porque diante de qualquer personagem vocês devem assumir o papel ou de defensor ou de promotor público. Essa é a chave de tudo, caso contrário, vocês acabam perdendo seu devido lugar no

espetáculo" *(op. cit.,* p. 87). Mas depois conclui: "Isso não contradiz o sistema de Stanislavski. (...) No nosso teatro muitos atores comportam-se assim" *(ibidem).*

28. "O ator tribuno não interpreta apenas uma certa situação, mas aquilo que está por detrás dela, de forma que a situação se torna clara em função de um objeto preciso (a propaganda), graças apenas ao ator" *(ibidem,* p. 231).
29. Diretor "togado" no teatro Alexandrinski, onde dirige obras escolhidas do repertório tradicional (*Don Juan,* de Molière), Meyerhold apresenta (em 1910) *commedie dell'arte* e espetáculos grotescos na "Casa dos Entreatos", um cabaré para artistas, ponto de encontro de todos os boêmios de Petersburgo. É nesse pequeno local que o palco é abolido e o público assiste sentado às mesinhas do bar.
30. Cf. V. E. Meyerhold, *op. cit.,* p. 100. A crítica ao teatro naturalista não se dirigiu tanto aos conteúdos dramáticos quanto ao espaço cênico: contra a caixa ótica do teatro do século XIX, contra o porto místico de inspiração wagneriana, já se pronunciara o simbolismo de Appia e de Craig. Nas páginas deste último já se encontra o modelo do teatro grego e medieval onde não há separação entre o intérprete e seu público. Essas premissas dão origem a uma série de experimentos que envolvem os maiores diretores teatrais da época: de Reinhardt — com seu Zikus Reinhardt (1910) e com o Grosses Schauspielhaus de Berlim, a Gropius com seu projeto de "teatro total" idealizado por Piscator, a Meyerhold que para os *Misterija Buff* de Maiakosvki (1921) utiliza justamente uma instalação cênica múltipla de tipo medieval.
31. "O efeito prodigioso com o uso do filme, demonstrou-nos que, acima de qualquer discussão teórica, seu uso não só era oportuno quando se tratava de tornar evidentes nexos políticos e sociais; relacionados, portanto, com o conteúdo; mas que ele era apropriado também num sentido superior, ou seja, também em relação à

forma. (...) Filme e cena intensificavam-se reciprocamente e assim, em certos momentos, deu um impulso "furioso" à ação como eu nunca tinha visto antes no teatro" (E. Piscator, *op. cit.*, p. 67).

32. Essa estranha fórmula encontra-se num artigo de 1930 sobre a "reconstrução do edifício teatral": "Nós, que estamos construindo um teatro que fará concorrência ao cinema, dizemos: deixem-nos levar até o fim a nossa "cineficação" do teatro" (Meyerhold, *op. cit.*, p. 98).
33. A. Artaud, *Il teatro e il suo ppubblico,* Torino 1968, p. 172.
34. V. E. Meyerhold, *op. cit.*, p. 92.
35. Do *Manifesto do teatro futurista*, 1915.
36. V. E. Meyerhold, *op. cit.*, p. 118. A frase soa assim: "Mesmo que eu tenha cortado, esmigalhado, arrebentado, esmiuçado o texto, vocês verão que as diretrizes fundamentais do autor ficaram todas no lugar.
37. G. Kryzickij, *Filosofskij balagan, apud* A. M. Ripellino, *Il trucco,* cit., p. 293.
38. A. J. Tairov, *op. cit.*, p. 52.
39. E. G. Craig, *op. cit.*, p. 86.
40. V. E. Meyerhold *op. cit.*, p. 151.
41. A. J. Tairov, *op. cit.*, p. 51.
42. A. Artaud, *Oeuvres complètes,* IV, p. 89.
43. O *Dybbuk* de S. An-Ski foi apresentado em Moscou no dia 31 de janeiro de 1922.
44. Em seu opúsculo *Fonetika teatra* (1923) o poeta futurista Krucenich teoriza uma linguagem chamada zaùm "transmental", constituída pelos sons que podem sair da boca de alguém agitado por fortes emoções. Krucenich chama-as "cinepalavras".
45. Em 1922 o diretor teatral Sergej Radlov, em seu "Laboratório de pesquisas teatrais" de Petersburgo, experimenta uma declamação "não objetiva", feita de articulações acústicas soltas, com o objetivo de aumentar a tensão dramática. Esse movimento tem sua plena expressão em Tairov, o qual em *Tamira, o citaredo,* de Annaskij (1916) condensa seqüências de sons que

lembram o canto. Tairov sustenta a predominância dos valores rítmicos e sonoros sobre os valores lógicos do *discurso*: "Tanto a construção lógica como a construção psicológica da língua devem ceder diante da construção rítmica" (A. J. Tairov, *op. cit.*, p. 42).

46. S. Wysocka; *Moje wspomnienia,* Warszawa 1938 (*apud* A. M. Ripellino, *op. cit.*, p. 81).
47. O ator "não deve limitar-se a mostrar seu personagem ou — melhor dizendo — não deve limitar-se apenas a vivê-lo. Isso não significa que, tendo que representar personagens passionais, ele deva permanecer equilibrado" (B. Brecht, *op. cit.*, p. 115). O ator "não se deixará transformar completamente na pessoa que está demonstrando" (*ibidem,* p. 72). "Não é necessário que ele renuncie totalmente ao auxílio da identificação"(*ibidem,* p. 78). Ele deve valer-se de uma "interpretação sem identificação total" (*ibidem,* p. 79).
48. *Ibidem,* p. 79.
49. *Ibidem.*
50. Brecht propõe como exemplo de perfeito estranhamento o ator chinês, a propósito do qual observa: "O 'contemplar a si mesmo' do ator, esse artificial e artístico ato de auto-estranhamento, impede a total identificação do espectador, isto é, impede-o de abdicar de si próprio, criando uma distância incomensurável em relação aos acontecimentos. Entretanto, a identificação acontece sob outra forma: o espectador identifica-se com o ator como ser que observa; estimulando-se nele, assim, a atitude de especulação, da atenção" (*ibidem,* p. 56).
51. *Ibidem,* p. 25.
52. A. Artaud, *op. cit.*, p. 157.
53. "Como é possível que no teatro, pelo menos como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo aquilo que é *especificamente teatral,* ou seja, tudo aquilo que não é linguagem e palavra, (...) deva ficar em segundo plano? (*ibidem,* p. 30). Mais adiante: "Deixando de lado a linguagem e sua poesia, quero observar no nosso teatro, que vive sob a ditadura exclusiva da pala-

vra, essa linguagem de signos e de mímica, essa pantomima silenciosa, esses gestos, essas entonações objetivas, numa palavra, tudo aquilo que eu considero *especificamente teatral no teatro* (*ibidem*, p. 132; grifos nossos).

54. A. Artaud, *Oeuvres,* cit., IV, p. 82.
55. "Afirmo que o palco é um lugar físico e concreto que exige ocupação e expressão de sua linguagem concreta" (A. Artaud, *Il teatro* cit., p. 130). E pouco depois: "Parece-me mais urgente determinar antes em que consiste a linguagem física, a linguagem material e sólida, graças à qual o teatro pode distinguir-se da palavra" (*ibidem*).
56. O trecho encontra-se na quarta a J. Paulhan (*ibidem,* p. 189).
57. E. Craig sustenta que Shakespeare é irrepresentável, citando Goethe: "Em meu ensaio sobre a *Arte do teatro,* publicado em 1905, atrevi-me a aderir à opinião daqueles que acham que os dramas de Shakespeare foram escritos para a leitura e não para o palco. Parece que muitas pessoas são dessa opinião. Entretanto foi para mim uma satisfação quando, mais tarde, ocorreu-me ler essas e outras afirmações entre os escritos de Goethe: "Shakespeare pertence de direito à história da poesia: na história do teatro ele aparece apenas por acaso". "A maneira como Shakespeare conduz seus dramas em certa medida torna irrealizável sua execução no teatro atual". "O pequeno tamanho do palco impõe limitações". Goethe chega a essas conclusões não no início de sua vida, mas no final, depois que a sua própria experiência pessoal e teatral lhe demonstrou que a literatura e o teatro são e devem ser independentes um do outro"(*op. cit.,* p. 154).
58. "Um teatro puramente descritivo e que narra, que narra sobre psicologia" (*Oeuvres,* cit., IV, p. 92).
59. A. Artaud, *Il teatro,* cit., p. 182.
60. Id., *Oeuvres* cit., IV, p. 56. Sobre a função de *élucidation,* que a palavra tem no teatro ocidental, Artaud fala

em várias ocasiões e em particular na quarta carta a J. Paulhan (*ibidem,* p. 142).

61. *Ibidem,* IV, p. 69.

62. *Id., Il teatro* cit., p. 162. Uma análise da noção artaudiana de materialidade física resulta fatalmente limitada e imprecisa quando restrita aos limites de seus escritos propriamente teatrais (como acontece necessariamente nestas páginas). Essa noção adquire uma evidência e uma consistência bem diferente quando colocada na perspectiva mais vasta da atormentada aventura cultural de Artaud. A influência do pensamento alquimístico, do qual existem apenas pequenos indícios do livro *O teatro e seu duplo,* confere ao "corpóreo" uma valência imaterial: já nos escritos da juventude, a carne, o "inferior", é concebida como um canal adequado para transmitir mensagens metafísicas, uma chave para o "conhecimento da vida". Essas intuições juvenis organizam-se mais tarde na estratégia teatral do período maduro: "Diferentemente da alquimia, que 'oferece o meio espiritual para decantar e transformar a matéria', o teatro da crueldade inverte o procedimento, agindo sobre o sensorial para atingir o espiritual". Assim se expressa Artioli na sua ajuda exploração de todo o itinerário espiritual desse dramaturgo-filósofo (U. Artioli e F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso,* Milano 1978, p. 145). Quando, durante uma temorada em Rodez, opera-se uma mudança radical no pensamento de Artaud com a passagem do exoterismo de inspiração alquimística para um "materialismo" antidivino (é o Artaud do *Ci-gît,* do *Van Gogh* ou *le suicidé de la société,* do *Pour en finir avec le jugement de Dieu*), o corpo é contraposto à carne numa espécie de dualismo maniqueísta: "É sintomático que Artaud, quando fala do "corpo puro", faça referência à carne apenas em termos de corrupção e queda. O corpo glorioso é também "virgem" e "casto". (...) A carne não coincide com o corpo, não representa sua seiva secreta, mas é aquilo que o deus insinuou no corpo a fim de perverter sua força originária" (*ibi-*

dem, p. 218). Assim também nessa última "versão" a idéia artaudiana da materialidade física é radicalmente diferente dos sentidos que lhe foram atribuídos no léxico teatral das vanguardas.

63. *Ibidem*, p. 188.

64. B. Brecht, *Scritti* cit., p. 5.

65. A. Artaud, *Il teatro* cit., p. 126.

4. A técnica psicocênica do ator

1. O Estúdio Fersen foi fundado em 1957 com o nome de "Estúdio de Artes Cênicas" (com base num Decreto-Lei do Ministério da Educação) e desde então desenvolveu uma ininterrupta atividade de laboratório, escola de teatro e centro de seminários e debates culturais.
2. O Estúdio Fersen foi precedido por um *atelier* de pesquisas sobre o movimento denominado "Os Notâmbulos" (do nome de um célebre teatrinho francês), criado em 1950 como uma espécie de teatro-cabaré: aí eram experimentados as várias técnicas do movimento cênico — mímica francesa, balé clássico, *modern dance* americana, etc. A iniciativa, após uma breve existência, naufragou num mar de dívidas.
3. A fórmula "teatro total" é de Gropius, e ele a utiliza fazendo referência a um projeto arquitetônico preparado para a construção de um edifício teatral para Piscator: no projeto de Gropius era previsto o uso do cinema para fins teatrais. Sucessivamente a fórmula "teatro-total" foi empregada para indicar uma globalidade da expressão teatral, como unificação de todas as disciplinas do espetáculo.
4. Da mesma forma que Stanislavski cuidava até o excesso da reconstituição histórica do ambiente cênico, assim Meyerhold, não obstante seu ímpeto revolucionário, não renunciava a uma erudição pedante e a um conhecimento meticuloso de todos os aspectos do teatro tradicional (Cf. A.M. Rippelino, *op. cit.*, p. 188).
5. Já em 1962, no Estúdio, o "método" de Stanislavski era considerado uma abordagem ultrapassada dos problemas cênicos (cf. A. Fersen, *Técnicas para o ator,* em "Sipario", outubro de 1962).

6. Sobre o candomblé da Bahia, cf. E. Carneiro, *Candomblés da Bahia,* Bahia 1948; A. Ramos, *O negro brasileiro,* São Paulo 1934; L. de Câmara Cascudo, *Antologia do folklore brasileiro,* São Paulo 1956.
7. A utilização por parte do bebê de objetos substituvos dos seio maternal terno foi teorizada em psicanálise por D. W. Winnecot com o nome de "objeto transicional" e "fenômeno transicional": "Introduzi os termos "objeto transicional" e "fenômenos transicionais" para designar a área intermediária de experiências que está entre o polegar e o ursinho de pelúcia, entre o erotismo oral e a verdadeira relação objetual, entre a atividade criativa primária e a projeção do mundo daquilo que foi introjetado, entre a inconsciência primária do mundo exterior e seu primeiro reconhecimento" (*Collected Papers,* London, 1958, p. 230).
8. As correntes teatrais dos anos cinqüenta e sessenta, em particular o "teatro do absurdo" e do *non-sense*, colocavam em crise, obviamente, qualquer abordagem psicológica do trabalho do ator. Diante dos textos do primeiro Adamov e de Ionesco, a "técnica psicocênica do ator" demonstrava-se totalmente ineficiente.
9. Com setenta e cinco anos de idade, Stanislavski constatava que seu "método" era inadequado para a interpretação trágica. Em 1937 ele declarava aos atores do "Estúdio Vachtangov": "Interpretar personagens como Hamlet, Otelo, Macbeth, Ricardo III, apoiando-se do começo ao fim sobre o sentimento, é impossível. As forças humanas não bastam. Cinco minutos com o sentimento, e o resto com a técnica — só assim será possível interpretar os dramas de Shakespeare" (*apud* A.M. Ripellino, *op. cit.*, p. 89).
10. Cf. A. Fersen, *Il teatro salvato dal cinema,* in "Sipario", 48, 1950: neste pequeno ensaio levanto a hipótese de que o cinema, absorvendo todos os humores narrativos e descritivos de que se tinha apropriado o teatro do século XIX, ajudaria o teatro a reencontrar a sua linguagem originária. Mais tarde, desenvolvi essa colo-

cação na comunicação sobre *Linguagem teatral e linguagem cinematográfica* apresentada no "Seminário internacional de teatro" realizado no Estúdio Fersen em 1964. Nessa comunicação formulei a hipótese de uma linguagem anti-realista, de uma interpretação livre de convenções cênicas, da opção por uma rigorosa "pobreza teatral", "não porque o detalhe ou o aparelho cênico são supérfluos no teatro, mas porque são antiteatrais: porque anulam qualquer possibilidade de invenção, de participação verdadeira por parte do público. (...) Pobreza, porque o ritual é intencionalmente despojado, a fim de abrir espaço para a atenção e a invenção participante do espectador, ao passo que as concessões ao cinema, com seus decorativismos descritivos, bloqueiam qualquer possibilidade de atingir as profundas matrizes do teatro. E isso vale também como condenação teórica dos espanholismos barrocos que dominaram nossos palcos, deseducando o público, sufocando na origem a genuína vida teatral" (*Teatro oggi: funzione e linguaggio,* Anais do Seminário, in "Marcatré", 19-22, 1966).

5. O mnemodrama falado

1. A frase encontra-se no *Fédon,* 69 C.
2. Nos dias de hoje, a manipulação das serpentes nesse contexto festivo adquire significados múltiplos e contrastantes. Cf. A. M. di Nola, *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna,* Torino 1976, p. 37: "A atitude coletiva diante do réptil qualifica-se pela polivalência e ambigüidade, os únicos aspectos observáveis com segurança documentária. Na memória dos entrevistados subsiste a constante referência à serpente como réptil perigoso e maléfico que, quando venenoso, ameaça a vida humana e, quando inócuo, suga o leite das mulheres, das ovelhas, das cabras e das vacas. (...) Mas o repetido contato com os ofídios no decorrer da festa e a colocação dos mesmos junto à estátua do santo assinalam uma situação cultural e psicológica que contrasta com a outra aqui lembrada. As respostas dos entrevistados são indicativas. 'Tocam-se as serpentes por devoção a São Domingos'; 'Tocam-se as serpentes porque apenas hoje, na festa, elas são inofensivas'; (...) 'As serpentes são oferecidas ao Santo'".
3. Na "sala dos mistérios" da cidade de Item perto de Pompéia (I sec. a. C.) pode-se ver um afresco em que é representado o uso cultural de um dos "objetos" sagrados de Dionísio: o espelho. Na realidade, trata-se de um ritual órfico do fim do helenismo, como resulta também da interpretação, provavelmente verídica, dada por K. Kerenyi (*Mythes et mystères,* Paris 1951, pp. 472 e 460). Outros objetos consagrados a Dionísio eram seus "brinquedos" (cf. Jeanmaire, *Dionysos,* Paris 1951, p. 383).

4. A fórmula iniciatória dos Mistérios Eleusinos alude à manipulação ritual dos objetos consagrados ao culto de Demetra: "Jejuei, bebi o Kikebeon, peguei alguma coisa da cesta, manipulei-a, coloquei-a no cestinho e do cestinho para a cesta". Sobre a iniciação aos Mistérios Eleusinos, cf. K. Kerenyi, *Kore,* in C. G. Jung e K. Kerenye, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia,* Torino 1948, pp. 200 e seg.
5. Daramulum é uma figura mítica presente na cultura australiana: trata-se de um ser gigantesco que tem traços maléficos e é contraposto a Bajame, divindade benéfica. Ele preside aos ritos iniciatórios da puberdade da tribo dos Wiragiura, durante os quais ouve-se sua voz semelhante ao estrondo do trovão. Assim o objeto sagrado, o trovão, torna-se símbolo de Daramulum (sobre o trovão cf. R. Pettazzoni, *I misteri,* Bologna 1924).
6. Cf. B. Ortolani, *Seminário sul Noh* (1973), in *Alle radici del teatro, Materiali didattici,* org. por F. Marotti, Roma 1978-79, p. 113: "A necessidade constante de um objeto nas mãos do ator principal, a meu ver, pode ser explicada apenas pela conexão de origem, comum também às danças *kagura,* com o rito xamanista segundo o qual a possessão divina acontecia através do objeto que estava na mão do xamã (*torimono),* onde o deus permanecia durante o tempo da possessão".
7. "O teatro contemporâneo está em decadência porque perdeu, de um lado, o senso do sério; de outro, o senso do cômico. Porque rompeu com a gravidade, com a eficácia imediata e mortal — em uma palavra, com o Perigo" (A. Artaud, *Il teatro* cit., p. 133).
8. O termo "mnemodrama", criado no Estúdio, e a relativa teorização aparecem pela primeira vez em M. Marcland (*A la recherche du comédien,* in *"Théâtre",* julho de 1962) e em A. Fersen (*Tecniche per l'attore,* in "Sipario", outubro de 1962). Cf. também *Diabattito sulla teatroterapia,* in Neuropsichiatria", 2, 1968; *Una discussione aperta sul mnemodrama,* in "Carte segrete",

30, 1975; G.C. Pavanello, *Fersen: il laboratorio e il domani,* in Sipario'', 390, 1978, além dos depoimentos de G. Colli, A. M. di Nola, G. Polacco in *La dimensione perduta,* org. por G. Polacco, Roma 1978.

Talvez seja inútil precisar que a memória, de que tratra o mnemodrama, não é a memória cortical, que é um reservatório nocionístico direcionado para necessidades práticas da ação e da comunicação. A memória do mnemodrama é a memória de natureza existencial, centro da interioridade pessoal, onde se estratificam as lembranças sensoriais e emocionais que pertencem à anamnese pessoal e ancestral. Sobre os problemas da memória, of. D. Bovet, *Memoria. Studi sperimentali,* in *Enciclopedia del Novecento,* Roma 1979, pp. 77-90.

9. Encontro a indicação em uma carta de G. Colli do dia 12 de dezembro de 1971: Colli, porém, dizia que desconhecia as fontes onde Nietzsche se inspirou para essa interpretação do termo *drân.* O trecho correspondente encontra-se como Nota no início do parágrafo 9 do *Caso Wagner:* "E uma verdadeira desgraça para a estética que a palavra *drama* tenha sido traduzida sempre por *ação.* (...) O drama antigo concentrava-se em grandes *cenas de páthos* — e excluía justamente a ação (que era deslocada para antes do início ou para detrás do palco). A palavra drama é de origem dórica, e segundo o uso dórico significa "acontecimento", "história", em sentido hierático. O drama mais antigo apresentava uma lenda do lugar, a "história sagrada" sobre a qual se baseava a origem do culto (portanto não um fazer, mas um acontecer: *drân* em língua dórica não significa absolutamente "fazer")" (trad. de G. Colli).
10. Reservando-me aprofundar o assunto numa outra nota, cito aqui o trabalho de Colli sobre a *Sapienza greca,* no trecho em que fala de "Mnmósine, a augusta deusa órfica, que extrai seu material do poço da visão dos mistérios" (G. Colli, *La sapienza greca,* Milano 1977, I, p. 39), a fim de frisar uma afinidade de visões culturais a que chegamos por caminhos diferentíssimos: ele,

através de sua alta especulação filosófica; eu, através de uma longa experiência com o mnemodrama em meu laboratório. Para Colli, fonte de todo conhecimento é a memória: sobre a memória apóia-se o edifício de sua "filosofia da expressão". Cf. G. Colli, *La filosofia dell'espressione*, Milano 1969, p. 6: "Todo conhecimento é feito de lembranças, objetos, palavras, cuja origem para nós está no passado". "Um sujeito representa alguma coisa para si mesmo: esse é o conhecimento. Mas isso faz voltar para um tempo passado em que esse algo ainda não estava representado, e de onde foi pego para poder ser representado" (*ibidem*). Na palavra representação o acento recai, portanto, sobre a função "reapresentante", que implica "memória e tempo" (*ibidem*). Aqui os termos tempo e memória estão relacionados um com o outro, como acontece no termo mnemodrama. Essa convergência foi destacada também por Colli num de seus últimos trabalhos publicados no livro *Dimensione perduta:* nesse depoimento ele estabelecia uma analogia precisa entre as experiências do mnemodrama e a sua interpretação da Mnemósine grega.

11. Dada a importância que adquiriram no laboratório o estudo e a experimentação das técnicas xamanísticas, não será inútil precisar em que sentido concreto se faz referência ao xamanismo aqui e nas páginas seguintes: um vocábulo que penetrou nos jargões culturais e pseudoculturais e está ameaçado de crescimento semântico. Em primeiro lugar — e para usar as categorias tipológicas adotadas pela etnologia religiosa recente — o termo é usado aqui em sentido *próprio:* trata-se, portanto, do xamanismo existente em toda a faixa subártica e nas áreas que sofreram as influências dela até às populações da América do Norte e da Sibéria com uma ponte no extremo sul, próxima dos antigos Xiitas (cf. Heródoto e Hipócrates, *Dos climas e dos lugares*): dessas regiões provém a figura do Apolo hiperbóreo que tem evidentes conotações xamanistas. (Xamanismo em sentido *impróprio* é o que se manifesta em territórios

culturais e em contextos que adquirem ocasionalmente módulos desse tipo, como, por exemplo, a descida de Cristo ao inferno: chega-se assim a motivos cristãos ou até filosóficos e existenciais de katabase-anabase presentes em Dostoievski e em Kierkegaard). O xamanismo em sentido próprio foi assumido no Estúdio como modelo ideal para as experiências de laboratório, em busca das técnicas que fossem mais acessíveis ao homem moderno.

Os assuntos qualificantes do xamanismo que interessaram e influenciaram a pesquisa sobre o mnemodrama podem ser considerados os seguintes:

1) no âmbito das culturas xamanísticas, o xamã desempenha um papel social que envolve a comunidade em sua experiência coletiva de caráter existencial, que se manifesta no acesso a uma condição "diferente" da "normal", cotidiana, especialmente quando a imagem do mundo é substituída pela representação do "trimúndio" e da árvore cósmica (ou do falo cósmico), ao longo do qual o xamã realiza suas viagens extáticas;

2) em seu transe, o xamã experimenta eventos de queda e de ressusrreição, por meio de técnicas de fixação e manipulação de objetos rituais como o tambor (na Itália, o exemplo mais interessante encontra-se no Museu Pigorini de Roma), a série de sinos, a roupa que veste;

3) o xamã envolve em sua experiência o grupo ao qual pertence, elevando-o a um *Weltbild* de qualidade existencial diferente da vida cotidiana;

4) o xamã é também um *medicine-man*, um curandeiro que usa vários recursos "mágicos" e truques especiais para curar (psiquicamente) as doenças dos componentes de seu grupo: um exemplo disso é o *suckling* ou a extração oral do mal que aflige o doente. Mas os truques devem ser interpretados em uma dimensão diferente da epistemologia ocidental: não são sugeridos pela intenção de enganar, mas por uma "psycologische Wahrheit" que apresenta analogias com o estado de ficção-

verdade próprio do comportamento cênico do ator. Essa é a atitude do xamã Quesalid cuja história é contada por C. Lévi-Strauss (*Antropologia strutturale,* Milano 1966, pp. 197 e seg.).

O xamanismo, que não é uma religião, mas se enxerta em contextos religiosos preexistentes, utilizando-os em função das exigências existencias e mágicas da comunidade, tem conexões não bem definidas com as culturas de possessão e orgia, confundindo-se à vezes com elas devido ao caráter veeemente do transe, que incorpora os espíritos ou potências ou divindades que presidem a vida do grupo. Apesar de sua especificidade, o transe mnmodramático parece confirmar a presença variável desses dois comportamentos psíquicos.

12. O olhar do ator em transe mnemodramático lembra o do ator do teatro Kathakali (espetáculo clássico do sul da Índia), descrito por F. Marotti nos seguintes termos (*op. cit.,* p. 107): "Só agora me dou conta que, durante toda a noite, nenhum ator Kathakali dirigiu o olhar para o público ou para seus companheiros: o olhar do ator Kathakali é um olhar *ausente,* por ser dirigido alhures, para um ponto indefinido, para além do parceiro e do público, mas ao mesmo tempo é um olhar terrivelmente *presente,* um olhar dirigido para o duplo, diria Artaud, um olhar alucinante". Com efeito ele fixa "a imagem fantástica mas *verdadeira, não fingida,* de seu antagonista" evocado em um estado de concentração profunda.
13. Escolhi um trecho de J.L. Moreno no qual, ao definir a psicologia em relação à atividade onírica noturna, ele frisa com notável precisão as diferenças entre psicodrama e mnemodrama: "Como acontece no sonho, o psicodrama apresenta-se como a expressão de dinamismos interiores. Mas pode ser oportuno frisar algumas diferenças fundamentais. No sonho, os personagens são fantasmas alucinantes. Eles existem apenas na mente do sonhador e desaparecem assim que o sonho termina. No psicodrama, ao contrário, os personagens são pessoas

reais. O sonhador pode continuar a sonhar com coisas fantásticas sem encontrar resistência por parte dos personagens de seu sonho, já que os personagens e a história são uma criação sua. Por outro lado, em um psicodrama, os egos auxiliares que interpretam os vários papéis resistem às criações fantásticas (*rêveries)* do protagonista, resistindo e contradizendo e modificando o rumo do evento, se for necessário. Há uma espécie de contracorrente que reflui, de todo lado, em direção ao protagonista. Por razões terapêuticas ou cognitivas, os egos auxiliares podem "interpolar" resistências de todo tipo, contrárias aos propósitos do protagonista. Em um psicodrama, o protagonista nunca está sozinho como o sonhador noturno. Sem as oposições dos egos auxiliares e sem a influência dos componentes do grupo, as possibilidades de aprendizagem do protagonista seriam muito reduzidas" (*Psychodrama*, in *American Handbook of Psychiatry, New York 1959*). Naturalmente, como se verá na continuação do texto, o meu ponto de vista é exatamente oposto ao de Moreno no tocante à última afirmação e à abordagem do assunto em geral.

14. W. Shakespeare, *Macbeth,* Ato Quinto, Cena I.
15. Parece pertinente comparar essas experiências mnemodramáticas às teorizações de E. De Martino sobre o antigo pranto ritual. A angústia que explode nas ocasiões de luto "assinala o atentado contra as raízes da existência" (*Morte e pranto rituale nel mondo antico,* Torino 1958, p. 30): a crise manifesta-se com uma mímica lutuosa (espalhar cinza na cabeça, arranhar o rosto, arrancar os cabelos), com um ímpeto autodestruidor que denuncia o risco ameaçador de "não poder existir numa história humana" (*ibidem).* Nessa situação há o auxílio do "controle ritual do sofrimento" (*ibidem,* p. 60), ou seja, "a técnica do pranto" coralmente organizada. Os antigos rituais da lamentação fúnebre têm o papel de envolver a dor individual em uma dor comum, que, embora levando-a até limites pa-

roxísticos, domina e resolve a crise solitária. Com suas forças de aniquilamento e de recuperação, o mnemodrama lembra técnicas rituais antiqüíssimas, também sob este aspecto.

16. A. Artaud frisa o caráter alucinatório e espectral do espetáculo do teatro de Bali, apresentado durante a Exposição Colonial de Paris (1931), nos seguintes termos: "É muito significativo que (...) os personagens, homens e mulheres, que servirão para o desenvolvimento de um tema dramático mas familiar, apareçam num primeiro momento na sua condição espectral, ou seja, eles são vistos na perspectiva de alucinação que é típica de todo personagem teatral" (*op. cit.*, p. 142).
17. No ensaio *Dell'io e del Non-Io a teatro* (in *La dimensione perduta)* tentei uma primeira teorização a respeito da qualidade onírica de interpretação teatral. Nesse trabalho, entre os elementos de prova, cito o que E. De Martino (*op. cit.*, p. 112) define como "o estado oniróide" da mulher carpideira da região da Lucania na Itália: ela alterna o pranto desesperado com a atenção profissional à cerimônia que está encarregada de dirigir, ao vaivém dos visitantes e ao dinheiro das oblações que lhe são devidas por seus serviços. Esse comportamento ambíguo, observado também em outras regiões mediterrâneas, foi interpretado pelos estudiosos Westermarck e Blackmann como uma simulação profissional ou "hipocrisia técnica". Comparando essa duplicidade de atitudes com outros modelos de pranto ritual, De Martino chega à conclusão de que não se trata de simulação mas de um estado "oniróide" que não exclui uma participação efetiva no luto. Na interpretação teatral, da mesma forma que na lamentação fúnebre, verifica-se portanto aquilo que De Martino define como uma "dualidade técnica que não deixa perceber o contraste e torna possível o 'salto' de um estado psíquico para outro" (*ibidem,* p. 114). Entretanto é preciso retificar aqui a hipótese formulada em *Dimensione perduta,* fazendo referência àquilo que foi exposto a propósito de

uma possível tipologia do mnemodrama: evidentemente, essa duplicidade opera nos mnemodramas que se situam em níveis próximos da autoconsciência. Nessa situação encontra-se o ator empenhado na interpretação de um texto dramatúrgico que exige um autocontrole contínuo. Desse estado semi-onírico ou "oniróide", passa-se para estados autenticamente oníricos no mnemodrama, onde o abandono não está limitado por pressupostos cênicos.

Em outra passagem de sua obra, De Martino acompanha a progressiva transformação do pranto ritual em evento teatral na Grécia e na Itália medieval (e poderíamos acrescentar o exemplo dos tea'zieh persas, que na origem, são manifestações de dor ritual pela morte de Husain, sobrinho de Maomé). "Na sua unidade originariamente ritual de responsório entre guia e coro — escreve De Martino (*ibidem,* p. 311) — a lamentação fúnebre grega remete para um importante desenvolvimento cultural: a tragédia". No *threnos* e no *kommos,* que Aristóteles na *Poética* (1452b) define como uma lamentação executada pelo coro e pelo ator corifeu, é que devemos portanto procurar uma das matrizes do evento trágico. O mesmo processo encontra-se no teatro sacro medieval: na "popularidade do *planctus Mariae* medieval, inicialmente em latim e depois em língua vulgar, deve situar-se o "germe" de onde se desenvolvem as *Paixões* que dramatizam o acontecimento sacro" (*ibidem,* p. 337 e seg.). Por um outro caminho, parece evidente que o mnemodrama também é um "germe" da vida teatral.

6. O mnemodrama gestual

1. *Leviathan,* apresentado no Festival de Spoleto na Itália em 1974 e retomado nos anos seguintes durante várias turnês teatrais, é um dos poucos espetáculos de pesquisa produzidos pelo Estúdio Fersen (depois da *commedia dell'arte Sganarello e la figlia del re,* de 1959; *Lediavolerie,* de 1867; *Golem,* de 1968). O Leviathan da Bíblia é a "serpente tortuosa" (Isaías, 27, 1), "ao redor de seus dentes habita o terror" (Jó, 47, 1). A serpente sobe do fundo do mar (símbolo da instabilidade) e envolve a terra com sua espiral, trazendo desordem e violência. O espetáculo é uma parábola sobre o homem e sua história, e a imagem mítica do monstro alude à condição de caos do mundo moderno.
2. A. Artaud admira o "rigor matemático" do espetáculo de Bali em contraposição à "liberdade cênica" do teatro ocidental (*op. cit.,* p. 143). O extraordinário virtuosismo daqueles atores deve-se, na verdade, a um empenho perfeccionístico que dura a vida inteira. Cf. F. Bower, *op. cit.,* p. 224: "Mesmo tendo conseguido fama e sucesso, o ator oriental continua a ter aula com seus mestres com a humildade de um aluno iniciante, até a morte". Ao lado dessa refinada elaboração técnica no teatro de Bali estão presentes os *Sanghyang* ou danças do transe. Entre elas, Bowers coloca em primeiro lugar a "dança do fogo" em Kayukapas, durante a qual as dançarinas movem-se entre as chamas, que não estragam sequer suas vestes suntuosas (*ibidem,* p. 235). Também famosa é a dança das *dedaris,* as ninfas celestes que possuem duas meninas em transe acompanhadas pelo canto de um coro suavíssimo: a dança pode durar a noite toda, até o momento em que o *Permangaku,* o

sacerdote-diretor, faz voltar a si as dançarinas, que não se ressentem do menor cansaço. Foram as Ninfas celestes que dançaram no lugar delas. Mais adiante no texto fala-se também da *kris dance,* a impressionante dança dos punhais, fase emblemática da eterna luta entre o Bem (o dragão Barong) e o Mal (a bruxa Rangda). Cf. *ibidem,* p. 241.

7. O mnemodrama visionário

1. A *epópteia,* contemplação extática das verdades supremas, que era conseguida nos Mistérios de Elêusis, podia ser alcançada, segundo G. Colli, também através da excitação dionisíaca: o possuído por Dioniso alcança um estado de loucura, entendida como ruptura e "libertação cognitiva" (*La sapienza* cit., pp. 19-20). Estamos no âmbito de *mania,* entendida nos termos do Fedro platônico, como transe visionário. A esse propósito Colli cita um fragmento de Filon (*Sobre a vida contemplativa* 12): "De como os possuídos pelo frenesi báquico e coribântico conseguem ver no êxtase o objeto desejado" (*ibidem,* p. 71). Em seguida, ele analisa o "estado alucinatório" das bacantes de Eurípedes, que batendo na rocha e na terra com o tirso fazem brotar água e vinho, tocando levemente o solo com os dedos fazem jorrar rios de leite. "Portanto o estado do possuído por Dioniso, ou seja, a imagem do próprio deus no homem, não é de extenuação soporosa ou de perda total da consciência, nem de gesticulação animalesca, mas é o estado da loucura, ou seja, um estado de consciência que se contrapõe ao estado "normal" cotidiano" (*ibidem,* p. 19). É difícil, então, alcançar um estado de consciência visionário não apenas através das técnicas xamanísticas, mas também através das técnicas orgiásticas.
2. Nas culturas tribais da Austrália oriental o neófito é introduzido à visão dos objetos sagrados só depois de um ano de treinamento iniciatório (parece que acontecia o mesmo em Elêusis): A. P. Elkin (*Gli aborigeni australiani,* Torino 1956, p. 181) descreve a sugestiva cerimônia da contemplação dos objetos sagrados (os *ciuringa),*

símbolos dos antepassados totêmicos ou dos heróis celestes, por parte de um grupo de aborígenes sentados num terreno sagrado, cantando as versões musicais dos ritos das origens. O "descobrimento dos objetos sagrados" está presente em muitos contextos culturais como momento supremo da iniciação.

3. Devo a A. M. di Nola as informações sobre o culto de Vallepietra, que valeram como antecipação de um trabalho futuro sobre esse assunto.
4. Sobre o culto de São Venâncio em Rajano existe um curta-metragem de L. Di Gianni, *Il culto delle pietre* (O culto das pedras), Egle Cinematográfica, Roma 1967.
5. É suficiente lembrar, de passagem, que o teatro grego nasce no âmbito de antiqüíssimas festas Leneanas (talvez o primeiro teatro tenha surgido no espaço ritual reservado a Dioniso Lêneo) e das Grandes Dionisíacas durante as quais ocorriam as representações ditirâmbicas. Da mesma forma, o teatro profano da Idade Média tem sua matriz "nas grandes festas anuais e comemorativas das estações de renovação e de propiciação, das quais participava a sociedade inteira" (P. Toschi, *Le origini del teatro italiano,* Torino 1955, p. 8). Entre elas, a mais importante é o Carnaval, que, com seus desregramentos e licenciosidades, está na origem da *commedia dell'arte* (*ibidem,* p. 118). O teatro épico medieval, por sua vez, origina-se dos "maios", grandes festas pagãs da primavera: os chamados "maios dramáticos" nascem da festa das Calendas de maio, que se separou da sua matriz (*ibidem,* p. 514).
6. A angústia festiva é ilustrada por A. M. de Nola (*Gli aspetti* cit., pp. 19-20) nos seguintes termos: "E finalmente é preciso observar que a festa, como principal ocasião ritual em que se expressa a religiosidade rural, adquire significados que exigem uma revisão semântica e uma nova proposta interpretativa. *Festa, festividade, festivo* (...) evocam para nós um período de exultação, de libertação, de divertimento vivido em conexão com comemorações recorrentes de caráter religioso ou civil". Nas

sociedades rurais a situação é diferente: "A exposição às incertezas e aos riscos existenciais no âmbito econômico é grande e contínuo. (...) Em conseqüência, o momento festivo torna-se a ocasião para libertar-se de cargas angustiantes. (...) Esse confuso emergir de mal-estar histórico e de dor de raízes antigas manifesta-se nos peregrinos, cuja explosão festiva quase encobre e comprime os riscos de cancelamento de sua própria presença histórica, conforme os resultados das análises dos contos de peregrinação da cidade de Cocullo" (*ibidem*). Ao lado dessa definição sócio-econômica da angústia festiva e segundo uma perspectiva mais remota, deve-se ver na Festa, que gira sempre ao redor de um eixo ritual, o antigo dinamismo recorrente de paixão, morte, ressurreição, típica de qualquer ritualidade primitiva e desenvolvida, com todo seu acompanhamento de angústias, terrores iniciatórios e recuperações existenciais. Na sociedade urbana contemporânea, desaparecidas certas motivações históricas do comportamento festivo, continua existindo o perigo de alienação e da perda da identidade individual: cria-se assim, de novo, a situação de angústia que se solta e se liberta durante o evento mnemodramático. Cf. também "Drama", 8, agosto de 1978; *Teatro populare* como festa, entrevista a A. Fersen org. por D. Cappellletti e D. Cappelletti, *Il teatro in prosa,* in "Studi romani", 3, 1978.

7. A manifestação foi realizada na Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma de 12 a 24 de junho de 1978 e incluiu experimentos "ao vivo", efetuados pelo grupo de pesquisa do Estúdio, projeções em vídeo-teipe de monemodramas falados e debates interdispciplinares.
8. O seminário sobre "Mnemodrama e Festa arcaica" foi realizada no Teatro Politécnico de Roma, de 18 a 22 de junho de 1979: previa a projeção do curta-metragem *Il culto delle pietre* (O culto das pedras) de L. Di Gianni, comunicações de A. M. de Nola sobre as festas arcaicas, experimentos "ao vivo" de mnemodramas gestuais e visionários.

9. Um estado de transe análogo foi observado por Di Gianni no contato entre os peregrinos e as pedras que são objeto de culto nas festividades de São Venâncio em Rajano: eles não pertencem absolutamente a presença da equipe cinematográfica, a luz dos refletores, o barulho da câmara.
10. Cf. S. Freud, *Introduzione allo studio della psicanálise* (primeira e nova série), Roma 1948, p. 422: "No id não se observa nada do que corresponda à representação do tempo, nenhum conhecimento de um fluxo temporal e, coisa muito interessante, ainda à espera de uma avaliação no pensamento filosófico, nele não se efetua nenhuma mudança dos processos psíquicos na dimensão do tempo". Sobre a atemporalidade do inconsciente, cf. também M. Buonaparte, *Eros, Thanatos, Chronos, Ricerche psicanalitiche sull'amore, la morte, il tempo,* Rimini 1973.

8. A guerra de Cronos e Mnemósine

1. A "flor do insólito", no dizer de Zeami, é o segredo do teatro: "A flor nada mais é que o sentimento do *insólito* tal como o espectador o sente" (Zeami, *Il segreto* cit., p. 129). E Brecht: "O ator esforça-se por parecer 'estranho' e até mesmo 'surpreendente' ao espectador: e atinge esse objetivo considerando 'estranho' a si mesmo e a sua exibição" (*Scritti* cit. p. 56).
2. Estes comportamentos da memória mítica revelam certa conexão com a "coerção a repetir" teorizada por Freud em *Al di là del principio del piacere* (S. Freud, *Nuovi saggi di psicanalisi,* Roma 1946). Impossível aprofundar aqui essa questão. Mas se, por um lado, a violência, com a qual a memória mítica obriga o sujeito a repercorrer experiências do passado, presta-se a analogias com o caráter imperativo (Freud, em algum lugar, chama-o "demoníaco) da "coerção a repetir" infantil e neurótica, por outro lado, os eventos mnemodramáticos parecem desencadear-se sobre o fio de uma contínua invenção e alimentar-se de um inexaurível sentido do novo; na "coerção a repetir", pelo contrário, parece dominar uma espécie de automatismo repetitivo de natureza obsessiva.
3. Ésquilo, *Prometeu acorrentado,* v. 516.
4. *Ibidem, As Eumênides,* v. 69.
5. Na conclusão da tragédia das Eumênides, as Erínias, aplacadas por Atenas de seu furor contra Orestes e contra o veredito que o absolve, tornam-se as benfeitoras da Ática: "eumênides" justamente.
6. A divinização de Mnemósine por parte do orfismo, segundo G. Colli, assinala a faculdade que tem a memória de colocar-se fora do tempo e, mais precisamente num

"lugar absoluto — que é o início do tempo — e isolado de todas as outras experiências" (*La sapienza* cit. p. 39). Na *Filosofia dell'espressione,* esse lugar absoluto parece ser o "imediato", do qual partem e para o qual refluem as "séries expressivas". O "imediato" em si mesmo é incognoscível. "Divinizar dessa maneira a lembrança — para a qual o tempo só é exaltante no passado — é uma decisiva indicação metafísica" (ibidem). Assim, na lembrança, em toda lembrança, emerge de sob sua superfície "uma realidade abissal". Analogamente, como já vimos — e como aparecerá mais claramente no capítulo sobre o "gesto" —, os eventos e as presenças do mnemodrama são o signo de outra coisa, de rebeliões interiores mais profundas. Mas nessa afinidade entre uma especulação filosófica e uma experiência teatral decantam-se também posições de pensamento diferentes. Nessas suas últimas conclusões, a Memória órfica de Colli, única testemunha do "contato" metafísico, aparece como uma divindade mestra de conhecimento e sabedoria, mãe das Musas, em relação harmoniosa com Chronos. A Mnemósine, tal qual se desenha sobre o fundo inquieto do mnemodrama, é uma divindade dramática e agressiva. Nas pequenas lâminas órficas, que os iniciados levavam consigo para a sepultura e que foram encontradas em grande número na Itália meridional, lê-se uma fórmula recorrente: "Estou ressequida e morro; mas dai-me depressa / fria água do pântano de Mnemósine" (G. Colli, *La sapienza* cit., I, p. 175). O frescor da água da Memória e este seu fluir de um pântano estagnado parecem aludir à angústia aplicada numa quietude ultraterrena. A Mnemósise do mnemodrama, pelo contrário, é uma divindade incandescente. Assim, no momento em que se interrompia um debate iniciado em 1945, foi reproposta em novas formas aquela contraposição, já delineada em nosso primeiro encontro, entre a concepção do primeiro Colli, que na época parecia parmenídea, e a concepção heracliteana do *Universo como jogo.*

7. Shakespeare, *A Tempestade,* Ato IV, cena 1.
8. "O *coro* da tragédia grega, símbolo de toda a massa dionisiacamente excitada, encontra nesta concepção seu pleno esclarecimento. Enquanto antes, habituados à posição do coro na cena moderna, especialmente o coro da ópera, não podíamos realmente compreender como o coro trágico dos gregos podia ser mais antigo, mais original e até mesmo mais importante que a própria ação — como nos fora claramente transmitido —; enquanto, por outro lado, não conseguiríamos conciliar essa alta importância e originalidade transmitida com o fato de que o coro fosse formado apenas de seres baixos e servis, como os sátiros de natureza caprina do início; enquanto a orquestra diante do palco continuava sendo para nós um enigma, eis que agora chegamos a compreender que o palco e a ação foram originariamente pensados como *visão,* que a única "realidade" é justamente o coro, o qual produz fora de si a visão e fala dela com todo o simbolismo da dança, do som e da fala" (Nietzsche, *La nascita della tragédia,* Milão 1977, p. 61).
9. A narração dos mitos de origem é um componente de todos os rituais primitivos, mas também dos evoluídos: ela tem o poder de atualizar os eventos ocorridos *illo tempore,* os quais portanto tornam a produzir-se durante a narração e o rito. Analisando a importância cultural da narração das "histórias sagradas" junto às populações melanesianas das ilhas Trobiand, por ele longamente estudadas, Malinowski assinala que não se trata de uma "narrativa ociosa", nem de uma "explicação intelectual", nem de uma "fantasia artística", mas de uma "função", de um "ingrediente vital" do rito. O mito é uma "realidade viva" que, desde as origens, continua a influenciar o mundo e os destinos humanos (Malinowski, *Myth and Primitive Psychology,* in *Magic, Science and Religion,* New York 1954, pp. 100-101). Em oposição ao "funcionalismo de Malinowski, que se enquadra na longa "querela" antropológica sobre a nature-

za e a colocação cultural do mito, cita-se aqui, a título de exemplo, a concepção de Jensen que formula a hipótese de um *Erlebnis* originário, o qual está na raiz de toda formação mítica e cultural: trata-se, portanto, de uma experiência viva e desinteressada, de um *Weltbild,* de uma visão do mundo, que é a matriz da "mito-poesis". A hipótese que se pode formular com base em experiências de laboratório é a de um *Erlebnis* que — prescindindo de interpretações funcionalistas, históricas ou místicas — realiza-se na narração ritual dos mitos de origem, graças a uma identificação situada no nível mais profundo da consciência (Cf. A. E. Jensen, *Mythos und Kult bei Naturvölkern*, Wiesbaden, 1951).

10. A propósito da natureza onírica da memória mítica, parece interessante citar a terminologia usada pela cultura totêmica australiana. Os tempos míticos das origens são definidos como "era do sonho" (cf. A.P. Elkin, *op. cit.,* p. 151). Cada clã, cada indivíduo tem o seu próprio "sonho", isto é, seu totem, e essa locução é usada correntemente quando se pergunta ao interlocutor a que clã ele pertence. Para o australiano, "os mitos da era do sonho são documentos históricos, relacionados com seu ambiente geográfico, suas aspirações econômicas, sua ordem social e sua experiência pessoal. Mas o tempo a que se referem participa da natureza do 'sonhar', porque, como este, passado, presente e futuro são em certo sentido aspectos contemporâneos de uma única realidade" (p. 205). As tradições rituais e culturais são, portanto, derivadas de um "sonhar" originário que está sempre presente e operante na realidade temporal. Durante os ritos de iniciação, o iniciante entra no mundo dos ancestrais, dos heróis fundadores e, "enquanto dura o rito, vive uma existência sobre-humana" (p. 204).
11. Fersen, *L'universo come giuoco,* Moderna 1935.
12. Esta tradução do famoso fragmento, que figura no *Universo come giuoco,* é de G. Rensi, meu mestre na Faculdade de Filosofia da Universidade de Gênova, mas exis-

tem inúmeras outras traduções, como a de G. Colli, que aparecerá no vol. III, t. 4, 14 [A 18] da *Sapienza greca*.

"A vida é um menino que joga, que move as peças no tabuleiro: comando de menino".

9. O gesto e seu signo

1. Cf. M. Ghosh, *Introduzione al Natyasastra,* Calcutá 1967, apud F. Marotti, *op. cit.,* p. 88.
2. *Ibidem,* p. 81.
3. Sobre a presença de uma espécie de representação como componente do rito eleusino as opiniões são divididas: E. Rhode (*Psyche,* Paris 1952, p. 237 e seg.) fala de uma ação dramática sobre o rapto de Kore, sobre a procura de Demetra e sobre o achado e o encontro das duas deusas. C. Kerenyi nega radicalmente essa possibilidade: "O estado de fato arquológico depõe decisivamente contra a hipótese de um palco nos cultos de iniciação, seja dentro do *telesterion,* seja fora dele" (G.C. Jung e C. Kerenyi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* cit. p. 202), mas admite, pouco depois, a possibilidade de que, durante o rito, fossem apresentadas figurações muito estilizadas, semelhantes às "mais arcaicas danças dos coros trágicos". G. Colli não exclui a possibilidade de considerar o ritual eleusino como uma representação, um drama místico, que fazia reviver de forma predominantemente mímica, a sagrada história de Demetra e de Core" (*La Sapienza* cit., I, p. 31). O termo *exorcheistai,* que indica o modo pelo qual os segredos mistéricos podiam ser traídos, e que significa literalmente uma manifestação externa dos movimentos da orquestra, isto é, dançados, talvez deponha a favor não de uma verdadeira representação, mas da presença de uma ação gestual de caráter simbólico no contexto eleusino.
4. Sobre as neuroses de guerra, cf. S. Freud, *op. cit.,* p. 43 e seg.

5. A experimentação de laboratório encontra aqui uma configuração em algumas premissas da semiologia. Cf. R. Barthes, *Elementi di semiologia,* Torino 1966, p. 41: "No âmbito da semiologia, objetos, imagens, gestos, etc. na medida em que são significantes, remetem a algo que só é dizível por meio deles". Barthes havia citado anteriormente a definição de "signo" dado por Santo Agostinho em *De doctrina christiana,* II, I, 2: "Signum est res, praeter speciem quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire" ("Um signo é uma coisa que, além da espécie ingerida pelos sentidos, traz à mente por si mema qualquer outra coisa")

10. A pátria mítica

1. No sincretismo religioso do candomblé, cada divindade africana (orixá) coincide com um santo da hagiografia católica. Quanto à imagem do cavalgamento, cf. E. Carneiro, *op. cit.*, p. 36: "Como cada filha fez um noviciado como servidora de um determinado orixá, está mais ou menos predisposto a (...) servir-lhe de *cavalo,* de veículo para as suas comunicações".
2. Cf. J. M. Lewis, *Estatic Religion,* London 1971, p. 58.
3. *Ibidem.*
4. *Ibidem,* p. 67.
5. Eurípides, *As Bacantes,* v. 166.
6. Sobre a importância e a simbologia do elemento eqüino no tiaso dionisíaco, cf. Jeanmaire, *Dionysos,* Paris 1951, pp. 279-285.
7. Eurípides, *Hipólito,* v. 236-237.
8. Ésquilo, *Prometeu acorrentado,* v. 883. Como se sabe, Io é perseguida por um moscardo que a pica e atormenta nas crises de possessão por ordem da vingativa Era. Entre os etíopes de Gondar, o transe, devido ao *zâr,* manifesta-se freqüentemente pela sensação de um ataque de formigas ou de abelhas que atormentam o possuído.
9. J. M. Lewix, *op. cit.*, p. 47.
10. *Ibidem.*
11. Embora provenham de outra área cultural completamente diferente, algumas constatações junguianas apresentam afinidades com estes aspectos da experimentação mnemodramática. Cf. G. C. Jung, *Contributo alla psicologia dell'archetipo del bambino,* in C. G. Jung e C. Kerenyi, *op. cit.*, p. 112: "No indivíduo, os arquétipos apresentam-se como manifestações involuntárias de

processos inconscientes, cuja existência e cujo significado só podem ser constatados indiretamente". E a propósito da psicologia do homem primitivo: "Sua consciência é ameaçada por um inconsciente poderosíssimo do qual deriva seu medo de influxos mágicos que poderiam atrapalhar suas intenções, e é por essa razão que ele se encontra circundado de forças desconhecidas, às quais deve de algum modo adaptar-se". Muito diversa é a interpretação da memória e seu "domínio" do ponto de vista da experimentação mnemodramática.

12. Cf. M. Eliade, *Le chamanisme,* Paris 1951, p. 48.
13. A antropologia distingue entre fenômenos de saída da alma do corpo, isto é, êxtase e "vôo", e fenômenos de pssessão e invasão do corpo. Eliade, na conclusão de sua obra sobre o xamanismo, sustenta que "o elemento específico do xamanismo não é a incorporação dos "espíritos" por parte do xamã, mas o êxtase provocado pela ascensão ao céu ou pela descida ao inferno: a incorporação dos "espíritos" e a "possessão" por parte dos espíritos são fenômenos universalmente difundidos, mas não pertencem necessariamente ao xamanismo "*stricto sensu*" (M. Eliade, *op. cit*, p. 434). Todavia, a distinção tem limites bastantes tênues: entre os Tungues, toda a técnica e a educação xamanística fixa o objetivo de controlar a "incorporação" dos espíritos por parte do xamã em transe. Este, na descrição de Shirokogorov, aparece claramente como um possuído, por meio do qual os espíritos comunicam sua vontade (cf. S. Shirokogorov, *Psychological Complex of the Tungus,* Shangai-London, 1935). Uma coexistência dos dois comportamentos talvez possa ser reconhecida na "paixão" de Penteu nas Bacantes de Eurípides. J. Kott (*Mangiare dio,* Milano, 1977) demonstra como o esquartejamento de Penteu perpetrado pelas Bacantes em transe é uma iteração ritual da "paixão" de Dioniso. Mas o vôo de Penteu, escondido sob o pinheiro, tem conotações seguramente xamanísticas. "Antes que se cumpra definitivamente o sacrifício, temos o solene *ges-*

tus litúrgico da elevação. O vôo de Penteu rumo ao céu é uma levitação extática, semelhante às que conhecemos pelas narrativas dos xamãs e pelas experiências dos místicos cristãos" (ibidem, p. 252). Assim, invasão origiástica e êxtase dionisíaco parecem coexistir no mundo dionisíaco.

14. Faetone é filho de Helios e existe um parentesco entre o Sol e Apolo, chamado Febo, "o resplandecente". G. Colli insiste várias vezes sobre os traços xamanísticos de Apolo. A faculdade de voar é um dos aspectos da personalidade apolínea: Aristea, de quem Heródoto diz que foi "agarrado" por Apolo, voava em forma de corvo (cf. *La sapienza,* I, pp. 46, 325, 431). Faetonte, filho do Sol, cujo carro pretende guiar, quer praticar o vôo apolíneo (xamanístico) e falha: seu aniquilamento adverte sobre os riscos do transe xamanístico, quando enfrentado sem o devido tirocínio e a experiência adequada.
15. Cf. F. Bar, *Les routes de l'autre monde,* Paris 1946.
16. Cf. S. Shirokogorov, *op. cit.,* p. 332.
17. Jung postula a existência de elementos constitutivos "mitógenos" que pertencem ao psquismo inconsciente; tese que foi desenvolvida por seus alunos em numerosos estudos sobre a mitologia: a escola de Viena de O. Rank desenvolveu suas pequisas nessa mesma linha. Cumpre, enfim, admitir uma matriz interior do rito e do mito, como estrutura permanente da interioridade humana: que tal matriz se tenha atrofiado ou volatizado em conseqüência da evolução mental do homem, essa é uma opinião a ser demonstrada.
18. Cf. L. Sternberg, *Divine Election in Primitive Religion* apud M. Eliade, *op. cit.,* p. 27.
19. Sobre os fenômenos de possessão entre os Songhay-Zarma, cf. J. Rouch, Saggio sulle metamorforsi della persona, del mago, dello stregone, del cineasta e dell'etnografo, comunicação ao Congresso Internacional sobre a noção de pessoa na África Negra, 1973, apud F. Marotti, *op. cit.,* p. 17.

20. O *gurri,* como forma de possessão, manifesta-se com uma forte agitação psicomotora que se atenua quando o *zâr* entra no corpo do iniciado e fala por meio dele. Cf. M. Loiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar,* Paris 1958, apud *Il corpo* ("La scrittura scenica", 4, 1971, p. 19 e seg.).
21. Sobre a sociedade dionisíacas no período helenístico, cf. Jeanmaire, *op. cit.*, p. 44 e seg.
22. Aflora aqui a problemática das relações entre Rito e Mito, que durante muito tempo mobilizou estudiosos e escolas antropológicas na defesa de teses opostas: desde Frazer e desde a Myth and Ritual School, que tendem a privilegiar o componente ritual supondo uma prioridade temporal do Rito sobre o Mito (que seria a necessária motivação cultural do Rito), até a escola morfológica-cultural de Frankfurt, que, tendo na base das próprias concepções uma primordial "emoção" do mundo (Frobenius, Jensen), coloca indiretamente o acento sobre o Mito como concepção do mundo, do qual derivariam os comportamentos e os códigos rituais, até a escola francesa (Durkheim, Lévy-Bruhl), que na relação dialética entre o *drómenon* e o *legómenon* (entre a ação ritual e a narração mítica) individualiza o núcleo da vida religiosa e a base do social, até a escola funcionalista de Malinowski, que teoriza um complexo mito-rito-cultura como função unitária e homegênea da vida social, até a escola historicista italiana (De Martino, Pettazzoni, Lanternari, Brelich, di Nola, Lombardi Satriani, Cirese) que valoriza a relação dialética entre o complexo rito-mito e o devenir histórico. Para a escola historicista o complexo mito-ritual tem a função de reinserir o homem e o grupo na realidade histórica após os momentos de crise individual e periódica.

A interrogação que emerge do texto é ligeiramente paralela a esta temática: a ritualidade "selvagem" parece proceder toda elaboração mítica; mas, na realidade, manifesta-se auto-interpretando-se no quadro e nos termos de uma determinada cultura mítica que a precede e

que, portanto, a codificou. Por outro lado, é impossível determinar se tal codificação, por sua vez, não surgiu de manifestações rituais espontâneas, "selvagens", e, portanto, sem qualquer motivação mítica. No máximo, seria possível supor uma prolongada e insensível interação entre impulsos rituais espontâneos e lentíssimas elaborações culturais de chave mítica, interação que instaurou o complexo Mito-Rito, indicando aquilo que em linguagem antropológica se chama de passagem ou "salto" da natureza para a cultura (Lévi-Strauss).

11. Da interpretação

1. A. Artaud, *Scritti,* cit., p. 162 (cf. nº 62 no cap. II).
2. "Um grande ator é outra marionete maravilhosa cujos fios são manejados pelo poeta, que a cada linha lhe indica a verdadeira forma que deve assumir" (D. Diderot, *Paradosso dell'attore* cit., pp. 141-2).
3. A frase é tirada de T. W. Adorno (*Filosofia della musica moderna,* Torino 1958), segundo o qual na música contemporânea o componente técnico e cerebral prevalece sobre a criatividade.
4. Nas loas dramáticas da cidade italiana de Perúgia, que derivam das loas líricas e têm portanto estrutura lírica, não é raro deparar ainda marcações em latim, que indicam a ação no presente do subjuntivo (imperativo), segundo módulos próprios da liturgia. Assim na Loa da Anunciação uma marcação para o personagem de Cristo: "Tunc ascendat in monte et aparent sibi Moyses et Helia et loquantur sibi secrete. Dicat Petrus solus aliis stupefactis Christo". E logo adiante: "Tunc nubes coperiat ipsos et quedam vox cum nube exivit. Discipuli iaceant stupefacti et dicat Vox Christi patris" (V. De Bartholomaeis, *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre,* Firenze 1943, p. 121). Mas também na *Sacra reppresentazione di Santa Uliva* (que pertence provavelmente ao século XVI e emprega a oitava de origem épica) encontram-se marcações, estas em língua vulgar, estruturada da mesma maneira: "E neste ponto saía em cena uma Ninfa enfeitada o mais possível"; "E terminados estes versos, jogue-se no chão e diga três vezes em voz alta e lentamente: 'Ai de mim! ai de mim! ai de mim!" Trata-se de sobrevivências de um tipo de indicação dramatúrgica de caráter ritual (verificáveis nos

mais diversos ritos históricos e proto-históricos), para os quais é pertinente a denominação de "teatro de previsão" referida naturalmente à fase pré-literária em que ela apareceu. As mesmas considerações, mas na perspectiva de uma comédia "de improviso", valem para as marcações encontradas nos roteiros da *commedia dell'arte*: "Lavínio ter entendido o acidente de Leonora e não querer mais partir. Pantaleão com temor lhe transmite a ordem do pai, e que parta imediatamente. Lavínio não querer. Pantaleão gracejando, chama". (*Commedia dell'arte,* roteiros recolhidos por A. G. Bragaglia, Torino 1943, p. 51).

5. Sófocles, *Édipo Rei,* v. 211.
6. O ditirambo era no início uma dança ritual de origem arcaica destinada a provocar estados de excitação extática nos participantes (cf. Jeanmaire, *op. cit.,* p. 241).
7. Alude-se aqui à encenação de *Édipo rei*, apresentada no Festival de Siracusa em 1972, com a direção de A. Fersen, cenários de E. Luzzati, vestuário de S. Cali, na interpretação de G. Mauri, V. Moriconi, D. Troisi. O coro tinha sido preparado em língua grega e segundo a métrica original.
8. Para a Itália, cf. S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico,* Milano 1939, I, p. 362: "É portanto na segunda metade do século XV que os literatos florentinos, e justamente aqueles reunidos em torno da corte paganizante do magnífico Lorenzo, assumem o compromisso de dar uma verdadeira forma de arte à Sacra Representação". D'Amico cita sucessivamente as "Sacras Representações" de Feo Belcari, de Bernardo Pulci e do próprio Lorenzo de Medici.
9. O Nô é praticamente um espetáculo de dois personagens: o *shite,* "aquele que age", é o protagonista; o *waki,* o "lateral", é aquele que no jargão teatral nós chamaríamos "spalla", isto é, aquele que provoca as ações do *shite.* Tanto um como outro podem, todavia, ter acompanhantes (cf. Zeami, *op. cit.,* p. 10).

10. Cf. B. Ortolani, *op. cit.*, p. 110.
11. *Ibidem,* p. 111.
12. Sobre as origens e a história do Nô, cf. Zeami, *op. cit.*, p. 26 e seg.
13. Ibidem, p. 87: "Quando eu dizia no Prefácio: 'Cultivem um pouco a *via da poesia'*, tratava-se disto. De fato, quando o autor de um Nô não é seu intérprete, por mas *hábil* que seja este último, não é livre para interpretar como sente. Quando a *obra* é de sua autoria ele poderá mudar palavras e comportamentos ao seu arbítrio. (...) É esta a vida da nossa *via''*.
14. Cf. F. Bowers, *op. cit.*, p. 224.
15. *Ibidem.*

12. O destino está nas origens

1. Parece ainda atual e singularmente antecipatório o convite formulado por B. Dort, no Congresso sobre o repertório contemporâneo, realizado em Florença, no quadro do II Festival dos Teatros Estáveis (1966): "Os teatros de hoje que se preocupam com a autêntica contemporaneidade do próprio repertório devem empenhar-se numa nova pesquisa, mais teatral que estritamente dramatúrgica. Pesquisa de grande importância, que talvez os obrigue a pôr em crise até mesmo a estrutura de sua atividade e algumas conquistas até muito recentes (especialmente naquilo que concerne às relações com o público e com o Estado). A atividade teatral deve fincar suas raízes na nossa sociedade; em lugar de templos de uma verdade histórica ou estética, nossos teatros, sob pena de esclerosar-se, devem tornar-se laboratórios onde autores, diretores, atores e espectadores possam confrontar livremente suas próprias experiências e representações da realidade" (*Una propedeutica della realtà,* in "Sipario", 258, outubro 1967).
2. A advertência está contida no segundo manifesto do "Teatro da crueldade", o qual "não pretende deixar ao cinema a tarefa de revelar os Mitos do homem e da vida moderna" (A. Artaud, *Il teatro,* cit., p. 193). Mas num escrito póstumo (*Il teatro è inizialmente rituale e magico...,* in *Oeuvres* cit., V., p. 18) a alternativa já parece esvaziada de qualquer valor: "Os mitos mecânicos da vida moderna o cinema pegou para si. Podia negar, esses mitos não levam a nada. Eles voltam as costas ao espírito".
3. C. Kerenyi (*Miti op. cit.,* pp. 140-143) nota que as denominações das festas gregas têm freqüentemente uma

raiz comum: Antestéria (festa de Dioniso Anthester, como deus da floração), Lampstéria, Plyntéria, Kallyntéria, Anakaluptéria, Mystéria (que, contrariamente ao valor misterioso assumido pelo termo, são as festas do *myste* eleusino, do iniciado). Tal raiz comum é Sotèr, que significa Salvador. As festas desenvolviam-se então em honra de um salvador divino (hoje diríamos padroeiro), ao qual são atribuídas, como em nossas festas, faculdades salvadoras tanto no plano físico como pessoal.

4. O interesse pelo teatro das feiras, pelas *petruske,* pelas "cantilenas dos avós do carrossel", que aflora em *Mysterija-Buff,* de Maiakowski, mas também no *Balagancik* de Block, cujos fantoches lembram as arlequinadas dos barracões de Petersburgo, indicam uma necessidade difusa de determinar novas relações entre teatro e vida. Evreinov hasteia a bandeira da teatralização da vida: "Teatralizar a vida: eis aí qual será o dever de todo artista. Surgirá um novo tipo de diretor, os diretores da vida" (N. N. Evreinov, *op. cit.,* p. 13, apud A. M. Ripellino, *Maiakovski* cit. p. 153). Na França, e precisamente na Borgonha, os alunos de Copeau, os *copiaus,* participam das festas da vindima ressuscitando cantigas e jogos de velha tradição. E Copeau, constatando o sucesso desses jogos dramáticos, entrevê na adesão daquele público rural a possibilidade de uma perfeita comunhão entre palco e platéia.

5. Ao lado do drama sacro medieval, que nasce dentro das igrejas e se celebra nas escadarias, vigora a festa-espetáculo nas suas matizadas manifestações. O núcleo do qual ela se irradia é sempre o rito, no qual se insinuam de forma disfarçada tradições e costumes de origem pagã, saturnais e liberdade de dezembro, tripúdios para as calendas de janeiro, ritos agrários de purificação e propriação para o fim do inverno (que) vieram a confluir e amalgamar-se no Carnaval" (p. Toschi, *op. cit.,* p. 7).

6. Cf. A. Mango, *op. cit.*, p. 23: "A cerimonialidade de tipo religioso, que é a alma da vida medieval e é envolvimento no sentido espiritual, foi sendo gradativamente substituída por uma cerimonialidade de tipo profano que é mundana e política. O processo, já iniciado na área florentina com a representação sacra, (...) encontra na festa renascentista sua mais precisa e coerente conseqüência".
7. Cf. S. Carandini, *La festa barocca a Roma,* in "Biblioteca teatrale", 15-16, pp. 294-295: "Os papéis de atores e espectadores resultam intercambiáveis: o povo se faz protagonista nas corridas eqüestres do pálio; a aristocracia se exibe em justas e torneios. Os espectadores pomposamente vestidos que assistem de palcos enfeitados ao desfile dos mascarados na Avenida colocam-se conscientemente como elemento de espetáculo".
8. Numa carta a D'Alembert publicada em Amsterdam em 1758 (cf. a edição crítica, Genebra 1948), J.J. Rousseau louva a festa como fato teatral e a contrapõe aos ritos do teatro convencional: "Como? não há espetáculos na república? Pelo contrário, há demais. Eles nasceram nas repúblicas, em cujo seio brilharam com verdadeiro ar de festa. A que povos convém mais reunir-se freqüentemente e fazer nascer entre eles tanta razão para amar e permanecer para sempre amigos? Já temos muitas festas públicas; se tivéssemos ainda mais eu ficaria muito feliz. Mas não adotemos aqueles espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro e as mantêm temerosas e imóveis no silêncio e na inércia".
9. O tema das "festas laicas" apaixona Mirabeau, que, num discurso publicado postumamente em 1791, propunha sua instituição como instrumento apto para aumentar o prestígio do Estado . O projeto é retomado por Talleyrand, que indica como tema das futuras festas "os acontecimentos antigos e novos, públicos e privados, os mais caros ao povo livre" (Cf. J. Duvignard, *op. cit.*, pp. 398-399).

10. A locução refere-se ao sistema social de impostação totêmica que vige entre aquelas populações: para o indígena, seu totem é a "carne comum a todos os membros do clã", os quais "falam de si mesmos como de uma só carne" (A.P. Elkin, *op. cit.*, p. 145).
11. Tal é o caso da "incanata" praticada ainda hoje, que é um "direito ao insulto por parte de colhedores e vindimadores contra os transeuntes, num clima densamente festivo" (A. M. di Nola, *L'incanata abruzzese: paralleli e interprezatione antropologica,* in "Rivista abruzzese", 3-4, 1977).
12. Na festa-espetáculo medieval são muito freqüentes elementos agonísticos, herdados de antigos ritos rurais. P. Toschi, que forneceu uma descrição detalhada deles (*op. cit.*, p. 435 ss.), propõe uma interpretação no espírito das concepções agrárias de Frazer: os ritos tendem a revigorizar a natureza, a solicitar sua fertilidade por meio de manifestações de vitalidade humana, como prova sua recorrência periódica. Mas, prescindindo dessa chave de leitura, interessa observar aqui que as várias exibições agonísticas — as competições, o pau de sebo, os "meios dramáticos" — oferecem um espaço ritual adequado às cargas agressivas que se acumulem no interior das sociedades medievais. Sucessivamente, "o primitivo e verdadeiro significado da competição tende a desaparecer da consciência de quem o executa e ele é explicado como a comemoração de um fato histórico" (*ibidem,* p. 440). Tal é o caso da "moresca" ou *Schwettertanz* (ou *morris dance* na Inglaterra) que "representa a historização de uma precedente dança armada dos ritos primaverais e cremos sem hesitação que os Mouros que nela agiam eram demônios" (*ibidem,* p. 484). Os Mouros, portanto, eram na origem espíritos da terra personalizados por dançarinos com o rosto pintado de preto.
13. O início do *corrobori* australiano é caracterizado por um combate ritual cuja função é sanar hostilidades e disputas internas do grupo (A. P. Elkin, *op. cit.;* p.

175). Trata-se provavelmente de um estágio sucessivo a relações efetivas de guerra resolvidas pacificamente com a institucionalização e a ritualização da violência entre grupos antagonistas. É o que diz também J. Wienenburger (*La fête et le jeu sacré,* Paris 1977, pp. 103-104): "Mas o valor das festas não é apenas o de uma reunião geográfica, mas também a oportunidade para uma real comunhão que, seja de maneira ritual, seja de maneira sincera e espontânea, suprime os antagonismos, as inimizades e as contraposições de toda espécie que caracterizam a vida social. A associação em torno de um mesmo ludismo coletivo, a participação numa mesma sensibilidade religiosa, o fato de compartilhar de um mesmo estatuto diferente do cotidiano, favorecem os elos interhumanos".

14. A. Artaud, *Scritti* cit., p. 163.
15. Alude-se aqui ao extraordinário espetáculo de P. Brook, extraído do poema *La conferenza degli uccelli* do poeta sufi Attar (século XII-XII) que fez sua estréia em Avinhão no dia 15 de julho de 1979.
16. *Il destino è nelle origini* (in "Sipario", 50, 1950) foi o terceiro de meus três breves ensaios escritos em 1950 que, embora de maneira ainda genérica, antecipavam aquelas que seriam depois as impostações teóricas do Estúdio Fersen. Os outros dois ensaios eram: *Teatro inattuale (ibidem,* 46, 1950) e *Il teatro salvato dal cinema (ibidem,* 48, 1950). Na época, suscitaram algumas vivas polêmicas, em particular com S. D'Amico (cf. "Il Tempo", 16 de março de 1950 e "Sipario", 48, 1950).

Sumário

Premissa 5
Primeira Parte — A SITUAÇÃO TEATRAL 7
1. Agonia do espectador
— O público ou da atenção 9
— A proximidade enganadora 9
— Bizantinos e *naïfs* na platéia 10
— Desdêmona deve morrer 12
— O teatro "belo" 13
— Sublimes "circenses" 14
— O teatro "útil" 14
— O espectador político 15
— A hegemonia oculta da tela 16
— Um espectador heteróclito 17
— Outras platéias 18
— Nós no teatro 20

2. Solilóquios em cena
— Sobre o "para si próprio" e o "à parte" 23
— Gravitações cênicas 24
— "Furioso ardor" 26
— O ator histriônico 27
— O elixir de longa vida 28
— Um teatro do mais ou menos 30
— Cinismos técnicos 31
— Crise da presença 32

3. Tempo de iconoclastas
— Guerras de religião 34
— Uma chave de leitura 37
— Quarta parede 37
— O ator cobaia 39
— Morte do palco 41
— Teatro do escândalo 43

— Teatro de Anônimo 45
— A insanável tricotomia 46
— Um silogismo brechtiano 47
— Depois de Artaud 49

Segunda Parte — O MNEMODRAMA 53

4. A técnica psicocênica do ator
— Conhecimento do teatro 55
— As técnicas de abandono e de controle 56
— O "relacionamento emotivo com um objeto cênico" 59
— Um ciclo fechado 61

5. O mnemodrama falado
— O tirso e a serpente 63
— Mnemodrama, um termo grego 65
— Uma "viagem" xamanista 66
— Esboço de uma tipologia 69
— Mnemodrama e psicodrama 72
— O mnemodrama de Lady Macbeth 74
— Outro tempo, outro espaço 75
— Diálogo com os mortos 77
— Mnemodrama e representação 78

6. O mnemodrama gestual
— As técnicas do objeto cênico 80
— Brincar com o objeto 81
— O jogo e a luta 82
— Uma gestualidade visceral 85
— Transe e virtuosismo em Bali 86

7. O mnemodrama visionário
— Um mnemodrama de grupo 88
— A Festa Arcaica 89
— Uma pluralidade de visões 90
— As duas memórias 91
— Uma temporada no inferno 92
— Um campo magnético 96
— Morte do tempo 97

Terceira Parte — O TEMPO E A MEMORIA 99
8. A guerra de Cronos e Mnemósine
— Presença do passado 101
— A memória mítica 101
— Uma guerra fraterna 103
— O domínio cruel 104
— Um leitor impaciente 106
— O espaço onírico 106
— Voltando ao "Universo como Jogo" 108
9. O gesto e seu signo
— A *chanson de geste* 109
— A linguagem simbólica 110
— A dissolução dos símbolos 111
— A intimidade como "signo" 112
10. A pátria mítica
— Domínio e possessão 114
— Metamorfose como angústia 115
— Vôos xamanísticos e outros prodígios 117
— As matrizes do mito 119
— O código nascente 120
11. Da interpretação
— *Identikit* de ator ausente 123
— O modelo vigente 123
— Identificação e possessão 124
— Arrogância filológica 125
— Teatros homogêneos 127
— Híbridos em cena 130
— Patologia do ator 131
12. O destino está nas origens
— Crise de comunicação teatral 134
— Demiurgos cirurgiões 135
— Teatro inatual 136
— Um conjunto festivo 138
— A *polis* interior 140
— Identidade e autoconhecimento 142
Notas 145

Impresso nas oficinas da
EDITORA PARMA LTDA.
Fone: 209-5077
Av. Antônio Bardella, 280
Guarulhos - São Paulo - Brasil
Com filmes fornecidos pelo Editor